لوي دي جانيتي

فهم السينما

8- السينما والأدب



منشورات عيون

المكتبة السينمائية ـ 8

لوي دي جانيتي

ترجمَة : جعفر علي

فهم السينما

8 ـ السينما والأدب

منشورات عيون

المكتبة السينمائية ـ 8

الإيداع القانوني : 1993/940

«صانع الفلم مؤلف يكتب بآلة تصويره مثلما يكتب الكاتب بقلمه».

الكسندر استروك

الأدب

لقد جرت تخمينات مختلفة حول أن من ربع إلى خمس الأفلام الطويلة قد تم إعداده عن نصوص أدبية. كما إن العلاقة بين السينما والأدب لم تكن ذات طريق واحد. أشار العديد من المعلقين إلى القيمة السينمائية لأكثر الشعر والروايات الحديثة من ذلك الأعمال الكلاسيكية من مثل يواس اي لودن باسوس ويوليس لجيمس جويس و«أغنية حب لجي الفريد بروفروك» (٨ـ١). العلاقة بين هذين الوسطين يمكن تتبعها إلى طفولة السينما تقريباً. في



٨ ـ ١ [كاباريه]
إخراج (بوب فوس)
بعض القصص تم إعدادها لوسائل تعبير كثيرة بدرجة جعلت التغييرات الفنية تبدو أقرب للكفر. قام (كريستوفر أيشروود) أولاً بخلق الشخصيات الرئيسية والوسط الفاسد للفترة الأولى من عهد النازية في قصصه القصيرة (وداعاً يا برلين). بعض من مواد هذه القصص قام بإعدادها (جون فان دورتن) على شكل مسرحية تحمل عنوان (إنني آلة تصوير). هذه المسرحية هي الأخرى تم إعدادها على شكل فلم غير موسيقي يحمل نفس العنوان شارك في تمثيله (جولي هاريس) بدور (سالي باولز). بعد بضع سنين تم اعداد نفس هذه المادة على شكل مسرحية موسيقية بعنوان (كاباريه). إن فلم فوس الموسيقي الذي أعده كل من (جاي آلان) و (هيو ويلر) استخدم الكثير من موسيقى المسرح ولكن ضمّن الفلم أيضاً الكثير من المادة الأصلية للكاتب (أيشروود).

بداية القرن استخدم جورج ميلييه المواد الأدبية كأساس للعديد من أفلامه. إدعى كريفيث بأن العديد من تجديداته في السينما كان في الواقع مأخوذاً من صفحات ديكنز، في مقاله «دكنز ركريفيث والفلم اليوم» يرينا آيزنشتاين كيف قدمت روايات دكنز لكريفيث عدداً من التقنيات بضمن ذلك ما يقابل الاختفاء التدريجي والتداخل وتكوين الصورة، والتجزئة إلى لقطات والعدسات الخاصة بالتحوير وأهمها جميعاً مبدأ المونتاج المتوازي. حتى أن آيزنشتاين يحول الفصل ٢١ من رواية أوليفرتويست إلى نص تنفيذي ليدل على أحاسيس دكنز «السينمائية» (٨ ـ ٢).

الكاتب

ربما كان كاتب النص أكثر من أي شريك آخر للمخرج ذكرا من وقت لآخر على أنه «المؤلف» الرئيسي للفلم. مهما يكن من أمر فإن الكاتب عموماً هو المسؤول عن الحوار وهو الذي يلخص غالبية الفعل (وبتفصيل كبير في بعض الأحيان) وهو الذي يبدأ موضوع الفلم الرئيسي (٨ ـ ٣) بعد



٨ ـ ٢ [أوليفر]
إخراج (كارول ريد).
زعم (دي. دبليو. كريفيت) بان معظم «تجديداته» كانت في الواقع أساليب أوحاها (جارلس ديكنز) في روايات مثل (أوليفر تويست) قام (سركيه آيزنشتاين) بتحويل فصل من هذه الرواية إلى نص تنفيذي. وأخيراً قام (ديفيد لين) بعمل فلم عن هذه الرواية عام ١٩٤٨. كان فلم ريد يعتمد قليلاً على مسرحية موسيقية تحمل عنوان (أوليفر) أيضاً.

مجيء الصوت بصورة خاصة. عندما أصبح النص السينمائي أكثر تعقيداً ودقة والأهم أكثر مشافهة انجذب عدد كبير من الشخصيات الأدبية المعروفة إلى هذا الوسط السمعي البصري. في الولايات المتحدة ذهب بعض من كبار الكتاب مثل وليام فوكنر وناتانييل ويست وجون دون باسوس واف سكوت فتزجيرالد هذا على ذكر القليل الأشهر منهم ـ ذهبوا إلى هوليوود بآمال كبيرة. إلا أن أغلبهم قاسى المرارة وأصبح كارهاً. على الرغم من تشجيع المنتجين الأقوياء من مثل أرفنك تالبرك وداريل اف زانوك وفيما بعد ستانلي كريمر (وكلهم كان يميل إلى الاعتقاد بأن السينما هي في جوهرها وسيلة تعبير



٨ ـ ٣ [إنقاذ]
إخراج (جون بو رمان) و (جيمس ديكي)
الأفلام المعدة عن روايات نادراً ما يقوم بكتابتها الروائيون الأصليون أو المسرحيون الأصليون ـ ولسبب وجيه عادة. شكا صانعو الأفلام بأن النصوص السينمائية التي كتبها مثل هؤلاء الكتاب كانت في أغلبها «أدبية» أكثر من اللازم، وكثيرة الكلام قليلة الصورة أكثر من اللازم. فلم ديكي الذي أعده عن رواية بقلمه هو كان استثناءً لهذه القاعدة. المقارنة بين الفلم والرواية ترينا حسنات وتحديدات كل وسط تعبيري. الرواية تميل إلى التفوق في صفحاتها التأملية ومقاطعها التي تتناول الأفكار المجردة. الفلم يتفوق في تعبيره الجسدي القوي للمقاطع الحديثة.

الكاتب) إلا أن أغلب هذه الشخصيات الأدبية كانت قد أجهضت وكسرت فنياً. أنتج أغلبهم أعمالاً هزيلة فقط. في الواقع يستطيع المرء أن يجادل بإقناع أن باستثناء القلة نادراً ما يستطيع كبار الروائيين والشعراء والمسرحيين أن يكونوا كتاباً جيدين للنصوص السينمائية لأنهم ببساطة يتجهون إلى إساءة فهم طبيعة هذا الوسط. إن من المؤكد أن أفضل كتاب السينما قدموا مساهمتهم الكبرى في السينما ذاتها وليس في أشكال أخرى من التعبير الأدبي.

إلا أن تقييم مساهمة الكاتب في عملية صنع الفلم إنما هي تمرين كثير المداخل والمخارج وربما حكم عليه بالاخفاق لأن دور الكاتب يختلف اختلافاً عظيماً من فلم لآخر ومن مخرج لآخر. كودار مثلاً يبدأ فلمه عادة ببضع ملاحظات فقط يضعها على ورقة صغيرة. طبيعي أن العديد من كبار صانعي الأفلام يكتب نصوصه بنفسه من هؤلاء بيركمان وكوكتو وآيزنشتاين

رنوار على سبيل المثال لا الحصر (٨-٤). في السينما الأمريكية هنالك أيضاً العديد من الكتاب المخرجين مثل كريفيث وشابلن وكيتون وفون ستروهايم هيوستن وويلز وجوزيف مانكيويكز وبلي وايلدر وبريستون ستيرجيز صاموئيل فولر وجون كازافيتس من بين الأكثر شهرة.

أغلب كبار المخرجين يكون له اليد الطولى في كتابة نصوصه، لكنه يجلب كتاباً آخرين لتوسيع أفكاره. فلليني وتروفو وكوروساوا أنطونيوني كلهم يعملون بهذه الطريقة. نظام الإستديو الأمريكي أيضاً اتجه لى تشجيع التأليف الجماعي للنصوص. كان الكتاب في أحيان يختصون بنوع معين كالحوار أو الكوميديا أو البناء أو الجو وهكذا. كتاب آخرون كانوا أفضل في «تطبيب» النصوص الضعيفة وغيرهم في ايجاد «أفكار» جيدة إلا أنه كانت تعوزهم المهارة في تنفيذ أفكارهم. في مثل هذه المشاريع التعاونية لا تكون عناوين الشاشة دائماً انعكاساً دقيقاً لمن ساهم بماذا في الفلم. زد على هذا أنه بالرغم من أن عدداً من المخرجين مثل هتشكوك ساهم كثيراً في الشكل النهائي لنصوصه إلا أنه يرفض ظهور اسمه عن عمله ويسمح للكاتب الرسمي بأن يأخذ كل شيء. الغريب إن القلة من كبار المخرجين يعتمد كلياً على الآخرين في كتابة نصوصه. ربما كان جوزيف لوزي وهارولد بنتر، ومارسيل كارنيه وجاك بريفير وفتوريوديسيكاو وسيزار زافاتيني من أشهر فرق المخرج ـ الكاتب.



٨ - ٤ [صرخات وهمسات]
اخراج وتأليف (إنكمار بيركمان).
يقوم عدد لا بأس به من أفضل صانعي الأفلام بكتابة وإخراج أفلامه. ربما كان بيركمان أشهر كاتب مخرج في السينما. ونصوصه بخلاف أغلب النصوص السينمائية، جيدة القراءة وقد ظهر قسم منها بشكل مطبوع.

هنالك أفلام من الناحية الثانية يبدو فيها الكاتب أكثر هيمنة من المخرج. هذه بالتأكيد هي الحال في أفلام كتب نصوصها بادي شاييفسكي مثلاً حيث يسيطر الحوار على المرئيات. عموماً كلما كان الفلم أكثر اتجاهاً للأدب كلما زادت مساهمة الكاتب. في الواقع يتمتع بعض المخرجين بقدر عظيم من الاعتبار على حساب جودة كتّابه الذين يلفهم النسيان أو يأتي ذكرهم بعبارات مستقلة في التعليقات النقدية. يبدو أن هوارد هوكز هو واحد من هؤلاء إذ بالرغم من أنه أخرج بعضاً من أمتع الأعمال في السينما الأمريكية إلا أن أغلبها كانت نصوصه تكتب من قبل زبدة كتاب هوليود: وليام فوكنر وجولز فورثمان وبن هخت ولي براكت وجارلز ليدرر (٨- ٥). يبدو هوكز من وجوه عدة أنه يمتلك كل حسنات المخرج المسرحي الجيد. فهو موهوب في توجيه الممثل ولديه إحساس قوي بسرعة الحركة وأسلوب صوري وظيفي متواضع. إلا أن جميع هذه الحسنات المتعددة كانت ستهدر لولا النصوص الممتازة التي كان على هوكز التعامل معها (ناهيك عن ممثليه الممتازين) وخاصة في أفلام ساحرة مثل (فتاته فرايدي) و(النوم الكبير) وقد كتبا من قبل فوكنر وبراكيت وفورثمان عن رواية (لريموند شاندلر) وفلم



٨ ـ ٥ [فتاته جمعة]
إخراج (هوارد هوكس) تأليف (جارلس ليدرر) أعد الفلم عن مسرحية (الصفحة الأولى) تأليف (بين هيخت) و (جارلس ماكارتر).
رغم أن القول بان الفلم لا يمكن أن يكون أفضل من النص المأخوذ عنه ليس صحيحاً بالضرورة (وهذا قول شائع بين المعلقين السينمائيين)، إلا أن العديد من الأفلام ينجح بالدرجة الأولى بسبب جودة نصوصه لقد استمتع هوكز بخدمات بعض من أفضل كتاب السيناريوهات في تاريخ هوليود، بضمنهم (وليام فوكنر) و (بين هيخت) و (لي براكيت) و (جارلس ليدرر).

(ريوابرافو) وقد كتبه فورثمان وبراكيت عن قصة للكاتب (بي اج ما كامبل). من الناحية الأخرى لن يمدح أحد حتى أكثر المعجبين بهوكز حماساً فلمه (الخط الأحمر ٧٠٠٠) الذي كتب من قبل هوكز بالتعاون مع جورج كيركو.

كان المثقفون الأمريكيون لعدة سنوات يميلون إلى تناسي نصوص هوكز السينمائية العنيفة والمثمرة من أجل أخرى تعالج بشكل مفتوح مواضيع «جادة». إلى يومنا هذا الكثير من رواد السينما يعتقد بأن الفتى يجب أن يكون وقوراً - إن لم يكن رتيباً فعلاً - لكي يكون محترماً. في الواقع حتى في قمة نجاح نظام الإستديو الأمريكي كان كتاب «مثقفون» مثل دالتون ترمبو وديودلي نيكولس وكارل فورمان يتمتعون باعتبار عظيم لأن نصوصهم كانت ممتلئة «بالخطب الجيدة» التي تتناول العدالة والأخوة والديمقراطية. اليوم تبدو هذه الرقع من الحوار مرتبكة واضحة الروح المدرسية وفي الختام غير نزيهة وفي الغالب خشنة تنطق فيها شخصيات غير متعلمة فجأة بكلمات بليغة لا تتناسب أبداً مع الشخصية. إن هذه المواضيع مهمة جداً ولكن لكي تكون مؤثرة فنياً يجب أن تبنى الأفكار درامياً بجدارة ونزاهة لا أن تحزم ببساطة للشخصيات وكأنها كلمات رنانة بمناسبة وطنية. عموماً الطلاب المثقفون والفنانون وحدهم هم الذين يناقشون الأفكار والمحردات بدون إحساس بالتكلف. ربما هذا هو السبب الذي جعل أفلام أريك رومر مثل (ركبة كلير) و(ليلتي عند مود) مقنعة بهذا الشكل، فالشخصيات الرئيسية هي من المثقفين الذين يفضلون مناقشة الأفكار على المواضيع الأخرى (٨- ٦). ولكي تكون مقنعة فإن اللغة البليغة يجب أن تكون من الناحية الدرامية ممكنة. يجب أن نؤمن بأن البلاغة هي ملك الشخصية وليست «رسالة» للكاتب في لباس حوار.

لقد غمز حتى كبار المخرجين من أمثال بيرڭمان وفورد بسبب هذه «الكتابات الجيدة» وهي في بعض الأحيان كتاباتهم. على سبيل المثال الكثير من أفلام فورد طموحة وشديدة «التأدب» في أسوأ معاني الكلمة. العديد من نصوص هذه الأفلام مثل (المخبر) و(ماري من اسكتلندا) و(المحراث والنجوم) و(الهارب) معدة من قبل ذلك الواعظ الذي لا يرجى شفاؤه ديودلي نيكولس



٨ - ٦ [كلو في الظهيرة]
إخراج وتأليف (أريك رومر)
يكون كاتب السيناريو في معالجة الأفكار التجريدية في موقف ضعيف بالمقارنة مع كاتب الرواية. الأشخاص الذين يحتمل أن يناقشوا الأفكار بالدرجة الأولى بلا حرج هم الطلبة والفنانون والمثقفون ـ الشخصيات التي نجدها عادة في أعمال رومر. الكاتب الروائي أكثر حرية في مثل هذه الأمور. حتى في حالة كون الشخصيات غير معقدة ثقافياً وقليلة الحساسية فإن الروائي يستطيع إيصال حتى أعقد الأفكار من خلال استعمال راوية عارف بكل شيء «يتكلم» مباشرة مع القارىء.

عن أعمال أدبية معروفة. إلا أن فورد يكون في أحسن حالاته عندما تكون شخصياته قليلة الكلام وحتى متلعثمة. في الواقع إن نصوص أفلامه العظيمة وخاصة أفلام الغرب الأمريكي لينة ومقتصدة وشاعوية بأصالة بالذات لأن كتابتها مكبوتة. كتب فرانك ناكت العديد من هذه الأفلام على سبيل المثال (قلعة الأباتشي) و(ارتدت شريطاً أصفر) و(سيد العربات) و(الرجل الهادىء) و(الباحثون).

في النهاية إن التعميمات حول ما يكون الكتابة الجيدة للشاشة أمر صعب. إن كل شيء يعتمد على كيفية القيام بها. في فلم بين (الرجل الصغير الكبير) مثلاً يناقش الجد الهندي للبطل (الشيخ دان جورج) أفكاراً مجردة ومشاكل أخلاقية بإقناع كامل. في الواقع إن الكثير من سحر خطبه وملاحتها ناجم عن التوتر الموجود بين تعقد هذه الأفكار والعنصرية الساذجة لأغلب المشاهدين الذين يتوقعون من الهندي أن يهمهم بمقاطع مجزأة نص كالدرولنكهام (المأخوذ عن رواية لتوماس بيركر) يتجنب القوالب الانفعالية. لدما يبدو الشيخ الهندي وهو ينزلق في النموذج المتوحش النبيل مثلاً يقوم المؤلف بدقة ومرح بالكف عن التصاعدات الممكنة. في مشهد يأتي في نهاية

الفلم يتسلق الشيخ الكبير تلاً عالياً حيث ينوي أن يموت عليه. يقوم بأداء عدد من طقوس الموت المهيبة ثم يستلقي على الأرض بينما يراقب ذلك حفيده الحزين (دستين هوفمان) باستسلام. ولسبب لا نعرفه لا يموت الشيخ. يرفع كتفه بتفلسف ثم ينهض ويقول لحفيده «السحر ينجح أحياناً وأحياناً لا ينجح». وبلا وجل يعود الشيخ مع حفيده إلى القرية الهندية في الوادي وإلى أرض الأحياء. رغم الأهمية الضخمة التي يمكن أن يلعبها النص في الفلم الناطق يأنف بعض المخرجين من فكرة هيمنة الكاتب في السينما. عندما سئل عن القيمة التي يضعها في نصوصه مثلاً أجاب المخرج جوزيف فون شتيرنبرك بأن السرد أو عناصر القصة في عمله «ليست ذات أهمية مهما بلغت» بالنسبة له (٨- ٧) ألمح انطونيوني مرة إلى أن (الجريمة والعقاب) هي قصة عادية حسب، عبقرية الرواية تكمن في كيفية سردها وليس في مادة الموضوع كما هي. من المؤكد أن عدداً كبيراً من الأفلام الممتازة المعتمدة على الروتين وحتى على نصوص ضعيفة يؤيد هذه الفكرة المضادة للأدب.

نادراً ما توفر النصوص السينمائية قراءة ممتعة بالذات لأنها مجرد خريطة أو مؤشر للإنتاج النهائي. النص السينمائي يفتقد الكثير بخلاف النص المسرحي الذي يمكن قراءته عادة بمتعة. حتى النصوص المفعمة بالتفصيلات نادراً ما تقدم لنا إحساساً بالميزانسين الفلمي وهو من أهم طرق التعبير التي في متناول المخرج (٨- ٨) لقد أشار أندروساريز بذكاء معهود إلى كيف إن اختيار المخرج للقطة - وكيف يصور الفعل - هو عنصر مهم للغاية في أغلب الأفلام فالفعل ليس مجرد فعل.

الاختيار بين اللقطة الكبيرة واللقطة البعيدة مثلاً قد يتجاوز الحبكة غالباً. إذا سردت قصة (هود الصغيرة الراكبة) بوجود الذئب في لقطة كبيرة وهود الصغيرة الراكبة في لقطة بعيدة فإن المخرج معني بالدرجة الأولى بالمشاكل العاطفية للذئب المدفوع إلى أكل الفتيات الصغيرات. إذا كانت هود الصغيرة في لقطة كبيرة والذئب في لقطة بعيدة فإن التأكيد ينتقل إلى المشاكل العاطفية للبكارة الدارسة في عالم شرير. وهكذا هنالك قصتان يتم سردهما من نفس المادة الأساسية للحبكة. إن الذي في خطر في النسختين هي هود



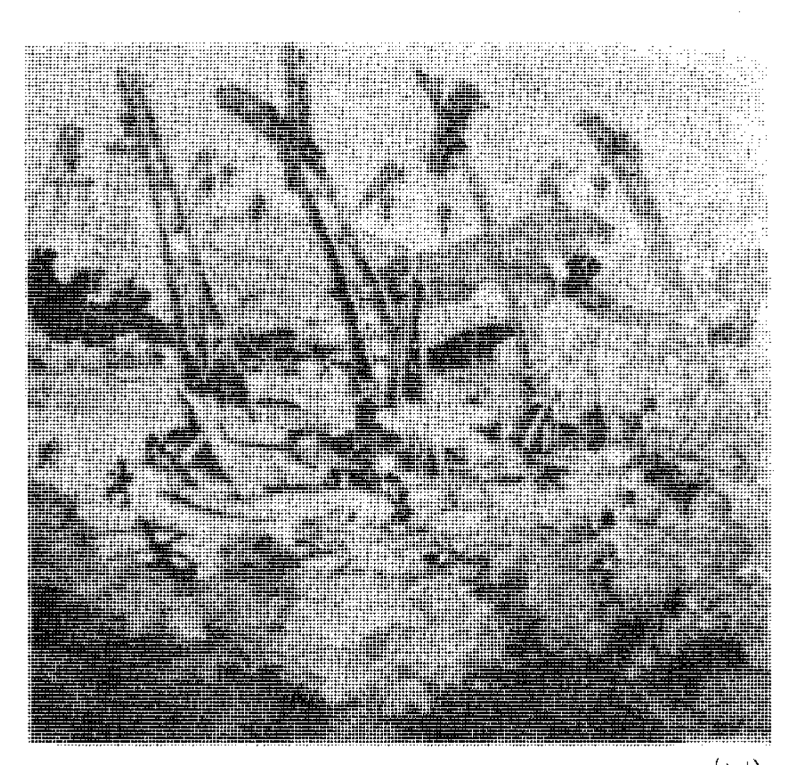
٨ ـ ٧ [الجريمة والعقاب]
إخراج (جوزيف فون شتيرنبرك) سيناريو (إس. كي. لورين) و (جوزيف أنطوني) عن رواية للكاتب (فيودور دوستويوفسكي)
إن إعداد عمل أدبي متميز يكون في العادة أصعب من إعداد كتاب من الدرجة الثانية. إذ إن الرائعة الأدبية كثيفة الإشباع بالمعلومات، وعلى صانع الفلم أن يسعى جاهداً للعثور على المعادل السينمائي بدون تشويه لطبيعة المادة الأصلية. رغم أن الإعداد السينمائي الذي قام به فون شيترنبرك عن رواية الجريمة والعقاب يحتوي على بعض المشاهد الممتازة، إلا أن العمل بمجموعه أدنى من أعماله السينمائية الكبيرة التي كانت تستند إلى مصادر أدبية غير متميزة نسبياً أو إلى سيناريوهات أصيلة.

الحمراء الصغيرة إزاء موقفين إخراجيين متضادين من الحياة. المخرج الأول **يقترن أكثر بالذئب ـ الذكر، المندفع**، الفاسد وحتى الرذيلة نفسها. المخرج **الثاني يقترن بالفتاة الصغيرة ـ البراءة**، الوهم، المثال وأهل الجيل. لا داعي **للقول إن قلة من النقاد تهـتم** بالفارق ربما لتبرهـن بأن التمييز باعتباره **خلقاً لا يزال يفهم بضبابية**.

إن ملاحظات ستاريس تسند مقولة هذا الكتاب في أن مادة الموضوع



(آ)



(ب)

(ج)



٨ ـ ٨ آ [الرسالة القرمزية]
إخراج (فكتور ميستروم) عن رواية للكاتب (ناتانييل هوتورن).
٨ ـ ٨ ب [سفرات كوليفر]
إخراج (ماكس فلايشر) عن قصة (جوناثان سويفت).
٨ ـ ٨ ج [الملتزم]
إخراج (برناردو بيرتولوجي) عن رواية للكاتب (البرتو مورافيا).

رغم إن عشاق الأدب كثيراً ما يشيرون إلى نواقص الإعداد السينمائي، إلا أنهم نادراً ما يلاحظون مزايا الوسط التعبيري الذي يتم من خلاله الإعداد. تستطيع الرواية عموماً أن تستكشف بسهولة الحقائق الباطنية ـ أي ما تشعر وتفكر به الشخصية. السينما تكون أفضل في تقديم الحقائق الخارجية أي ما تفعله الشخصية وكيف تؤثر هذه الأفعال في الآخرين (آ).

في الأدب يجب تخيل العناصر الفنطازية، وبالنظر إلى أن السينما تكاد أن تكون غير محدودة في إمكاناتها الصورية فإن المواد الفنطازية يمكن أن تقدم بشكل ملموس (ب). وبسبب أن على الروائي التعبير من خلال تسلسل منظم للكلمات واحدة فإن التزامنا صعب على الأدب. في السينما تقدم لنا معلومات كثيرة في آن واحد، ويمكننا أن نستوعب العديد من الأفعال وردود الأفعال في ذات الوقت (ج).

وحدها لا يمكن أن تكون مؤشراً يعتمد عليه للنوعية في الفلم؛ إذ إن الفنان يجب أن يترجم موضوعه إلى أشكال خاصة بوسيلته التعبيرية قبل أن يكون بالإمكان التفاعل مع مضمونه الحقيقي أو تقييمه. بهذا المعنى إذا يجهز الكاتب السينمائي عموماً مادة الموضوع للفلم إلا أن المخرج يقوم بخلق مضمونه الحقيقي.

النص

القليل من النصوص السينمائية المنشورة تستطيع توفير المتعة للقارىء رغم أنها نادراً ما تكون بالقدر الذي يوفره الفلم النهائي نفسه. نص فلم هتشكوك (شمال في شمال غرب) الذي كتبه أرنست ليمان مثل على ذلك. يمتلك ليمان موهبة الروائي الذي يقدم حالات داخلية عن طريق وصف أحداث خارجية ويمتلك تدفق الكاتب الدرامي في حوار واضح قليل. في الواقع إن نص (شمال في شمال غرب) مثل أغلب النصوص المنشورة يتألف في جوهره من مزيج من تقنيات الروائي والمؤلف المسرحي. أي أنه يقدم لنا في الجوهر خبرة أدبية لمادة الموضوع. نصوص من هذا النوع تقصد بها إعطاء القارىء وصفاً متماسكاً بشكل معقول و(عاماً) لما تقوم به وتقوله الشخصيات. ويندر أن تحتوي على معلومات تقنية كتفتيت اللقطات وإطوالها والمحتوى التفصيلي للميزانسين. إن نص ليمان إذا يقدم لنا (استمرارية) الأفعال لا استمرارية اللقطات التي يحتويها النص التنفيذي كما سنرى عند تفحصنا لجدول تفتيت اللقطات في النص الأدبي لليمان.

يدور فلم (شمال في شمال غرب) كالعديد من أفلام هتشكوك حول فكرة الشخصية الخاطئة. رجل بريء يتهم ويجرم بسبب جريمة لم يقترفها. البطل روجر ثورنهيل (مثله كاري كرانت) مدير دعاية سطحي ولكنه ساحر يشتبه به مصادفة بأنه عميل حكومي باسم كابلان. يختطف كابلان من قبل عملاء العدو ويكاد يقتل ثم يورط بقتل دبلوماسي أمريكي. يهرب ثورنهيل يائساً إلى شيكاغو وهو مطارد من قبل عملاء العدو والشرطة، في شيكاغو

يأمل أن يكتشف كابلان الحقيقي الذي يفترض أن يثبت براءة ثورنهيل. في شيكاغو يخبر بأن كابلان سيقابله منفرداً في موقع محدد. المقتطف التالي من نص ليمان يروي لنا ما سيجري:

لقطة من طائرة عمودية - خارجية - الشارع الخارجي رقم ٤١ - مساءً.

نبدأ قرب باص (كريهاوند) نصور من الأعلى باتجاهه ثم نتابع معه وهو يسرع في اتجاه شرقي بسرعة سبعين ميلاً في الساعة. تنسحب آلة التصوير تدريجياً عن الباص وترتفع ولكنها لا تفقد المركبة أبداً، حيث تنسحب المركبة في البعد وإلى تحت وتصبح مثل لعبة على شريط لا نهاية له لشارع خارجي مهجور يمتد عبر أميال من البراري المنبسطة. يبطىء الباص، يقترب من تقاطع يؤدي إلى طريق صغير قذر لا يعرف من أين يأتي فيعبر الشارع الخارجي ويستمر إلى مكان ما. يتوقف الباص، يخرج منه رجل، إنه ثورنهيل، ولكنه بالنسبة لنا جسم ضئيل. يسير الباص مبتعداً، ثم يتحرك خارج مدى الرؤية. والآن يقف ثورنهيل وحده إلى جانب الطريق - جسم ضئيل في وسط مكان لا نعرفه.

على الأرض - مع ثورنهيل - (مشهد رئيسي)

ينظر حوله ويدرس ما يحيط به. تضاريس الأرض منبسطة وعديمة الأشجار حتى أكثر إنعزالاً من نقطة الإشراف التي بدت من الجو والبر يقف فيها. هنا وهناك نجد قطعاً من محصول حقلي قصير يضيف بعض الخطوط لمعالم الأرض. شمس محرقة تضرب من أعلى. صمت تام يخيم بثقله في الهواء. ينظر ثورنهيل إلى ساعته إنها الثالثة وخمس وعشرون دقيقة.

في البعد نسمع همهمة ضعيفة لمحرك مركبة. ينظر ثورنهيل باتجاه الغرب. تزداد الهمهمة كلما اقتربت السيارة. يخطو ثورنهيل إلى جانب الشارع. تظهر سياره صالون سوداء وهي تسير بسرعة عالية. لبضع لحظات لسنا متأكدين بأنها لن تدخل مباشرة في ثورنهيل. ثم تمر من جواره تنسحب في البعد ثم تصبح همهمة ضعيفة ونقطة ضئيلة ثم الصمت ثانية.

يخرج ثورنهيل منديلا ليمسح وجهه. بدأ الان يعرق قد يكون ذلك بسبب التهيج العصبي أو الشمس. همهمة ضعيفة أخرى تأتي من الشرق وتزداد بينما هو ينظر ليرى ذرة بعيدة أخرى تصبح سيارة سريعة، هذه السيارة بسقف قماش مغلق. مرة أخرى القلق الغامض من الخطر غير المعروف وهو يقترب مرة أخرى. يقترب الخطر بسرعة عالية ومرة أخرى يمر - غيمة من الغبار - تنسحب سيارة في البعد - همهمة ضعيفة - ثم صمت.

يزم شفتيه. ينظر إلى ساعته ثانية! يخطو إلى منتصف الشارع ينظر أولاً في اتجاه ثم في اتجاه آخر. لا شيء يرى. يرخي رباطه ويفتح ياقة قميصه وينظر إلى الشمس. خلفه في البعد تسمع همهمة مركبة أخرى تقترب. يستدير ينظر إلى الغرب. هذه المركبة

شاحنة ضخمة عابرة للقارة تزمجر وهي تقترب منه بسرعة كبيرة. برد فعل سريع يبتعد عن الشارع إلى جانبه الترابي في حين تقصف الشاحنة مبتعدة عنه وتختفي. صوتها المختفي يحل محله صوت جديد. إنه صوت فرقعة سيارة قديمة رخيصة.

ينظر ثورنهيل باتجاه الصوت القادم، يرى السيارة تقترب من الشارع الخارجي عند الطريق القذر المتقاطع. عندما تصل السيارة إلى الشارع الخارجي تتوقف. خلف المقود امرأة متوسطة العمر. معها رجل لا يمكن وصفه في حوالي الخمسين. يمكن بالتأكيد أن يكون مزارعاً. يخرج من السيارة. تعود السيارة مستديرة من حيث أتت. ثورنهيل يراقب الرجل ويتخذ موقعاً مقابلاً له عبر الشارع. ينظر الرجل إلى ثورنهيل بلا اهتمام واضح، ثم ينظر بعيداً باتجاه الشرق كما لو كان ينتظر شيئاً ما.

ثورنهيل يبحلق في الرجل متعجباً فيما إذا كان هو جورج كابلان.

ينظر الرجل بتمحص عبر الشارع إلى ثورنهيل ووجهه خال من كل تعبير.

يمسح ثورنهيل وجهه بمنديله بدون أن يرفع عينيه عن الرجل عبر الشارع. صوت ضعيف لطيارة تقترب أخذ يتصاعد تدريجياً فوق المشهد. عند ازدياد شدة الصوت ينظر ثورنهيل إلى الأعلى وإلى يساره فيرى طيارة بمحركين تطير على ارتفاع منخفض قادمة من الشمال الغربي. يراقبها باهتمام متزايد وهي تتجه إلى البقعة التي يقف فيها هو والرجل الغريب وجهاً لوجه عبر الشارع. وفجأة تكون فوقهما على ارتفاع مائة قدم من الأرض ثم ترتفع مثل طير ضخم وثورنهيل يستدير مع خط سيرها، ترتفع فوقهما وتستمر. يمعن ثورنهيل النظر خلف الطائرة، وظهره إلى الشارع. بعد أن ابتعدت الطائرة بضع مئات من الياردات عن الشارع تفقد ارتفاعها توازي الأرض على ارتفاع بضعة أقدام ثم تبدأ بالطيران مهتزة يميناً وشمالاً في خطوط موازية للشارع تاركة وراءها خطاً من الغبار من تحت مؤخرتها وهي تمضي. أي فلاح كان سيتعرف على العملية باعتبارها نثر للغلة.

ثورنهيل ينظر عبر الشارع فيرى أن الغريب ينظر إلى الطائرة باهتمام فاتر. تتهيأ شفتا ثورنهيل بحزم. يعبر الشارع ويتجه إلى الرجل.

ثور نهيل ـ يوم حار.
الرجل ـ رأيت أفظع منه.
ثورنهيل ـ هل أنت... أو... بالصدفة يفترض أن تقابل احداً هنا؟
الرجل (لا يزال ينظر للطائرة): انتظر الباص. سيصل في أية دقيقة.
ثورنهيل: أوه.
الرجل (بفتور): بعض ناثري الغلال من الطيارين يصبح ثرياً إذا ما عاش بما فيه الكفاية...
ثورنهيل ـ إذاً فإن اسمك ليس كابلان.
الرجل ـ (ينظر إليه) لا يمكن أن أقول إنه كذلك، فإنه ليس كذلك (ينظر إلى أول الشارع) حسناً ـ ها هي قادمة مضبوطة تماماً.
ثورنهيل ـ ينظر شرقاً يرى باص الكريهاوند يقترب.

يتطلع الرجل إلى الطائرة ثانية ثم يقطب حاجبيه.

الرجل ـ غريب.
ثورنهيل ـ ماذا؟
الرجل ـ إن الطائرة تنثر الغلة حيث لا يوجد محصول

ثورنهيل ينظر إلى الطائرة المولولة بشك متزايد بينما يخطو الرجل إلى الشارع ملوحا للباص فيقف. يستدير ثورنهيل إلى الغريب كما لو أنه يريد أن يقول له شيئاً إلا أنه قد فات الأوان، لقد ركب الرجل الباص والأبواب تنغلق ويبتعد الباص. ثورنهيل وحده ثانية.

بعد ذلك مباشرة يسمع ماكنة الطائرة وقد اطلقت بسرعة أكبر. ينظر بحدة فيرى الطائرة مبتعدة عن طريقها الموازي ومتجهة نحوه مباشرة. يقف هناك مفتوح العينين راسخاً في البقعة ذاتها. تمضي الطائرة صاخبة على ارتفاع بضعة أقدام من الأرض، هنالك رجلان في مكان الجلوس يلبسان النظارات ولا تعرف ملامحهما إنهما يبدوان بصورة مخيفة. يصرخ إليهما إلا أن صوته يضيع في ضوضاء الطائرة. خلال دقيقة ستكون فوقه وتقطع رأسه. يقع أرضاً بيأس ويضغط بجسمه منبطحاً بينما تمر الطائرة فوقه بصوت عظيم تكاد تمشط شعره بعجلتها الهابطة.

يقف ثورنهيل على عجل فيرى الطائرة تستدير وتعود. ينظر حوله بفزع، يرى عمود هاتف فيهجم باتجاهه والطائرة تقترب منه ثانية. يختفي خلف العمود. تتجه الطائرة إليه مباشرة ثم تميل إلى اليمين في آخر لحظة. نسمع طلقات حادة لمسدس، طلقتان تمتزجان مع صوت الماكنة وتصطدمان بعمود الكهرباء فوق رأس ثورنهيل مباشرة.

يرتد فعل ثورنهيل لهذا الخطر الداهم الجديد يرى الطائرة تميل وتستدير وتعود إليه. سيارة تقترب من الغرب. يهجم ثورنهيل إلى الشارع ويحاول إيقاف السيارة إلا أن السائق يتجاهله ويبتعد تاركاً ثورنهيل مكشوفاً ومعرضاً للخطر بينما تنقض الطائرة عليه مزمجرة. يلقي بنفسه في حفرة ويتدحرج في حين تسمع سلسلة من الطلقات ونراها تضرب الأرض التي كان عليها قبل ثوان.

ينخفض على قدميه وينظر حوله فيرى حقل ذرة على بعد خمسين ياردا من الشارع يلمح الطائرة وهي تستدير فيقرر أن يهرع إلى غطاء الذرة العالي.

نصور من طائرة عمودية على ارتفاع مائة قدم من الأرض فنرى ثورنهيل يركض نحو حقل الحنطة والطائرة تلاحقه.

التصوير من داخل حقل الذرة. نرى ثورنهيل يقدم مصطدماً بالأرض متدحرجاً إلى اليمين ثم ينبطح بلا حراك في حين نرى الطائرة تمر فوقه مع رشقة من الطلقات ويمزق الرصاص الذرة على مسافة امينة من ثورنهيل. يرفع رأسه بحذر يشهق طلباً للهواء وهو يرى الطائرة تبتعد وتدور.

التصوير من الطائرة العمودية. نرى الطائرة تستقيم وتبدأ بالتحليق فوق حقل الذرة الذي لا يكشف عن ثورنهيل. تطوف فوق رؤوس سيقان الذرة، ولكنها لا تطلق

النار الآن. بدلاً من ذلك تقوم الطائرة بنفث غيوم كثيفة من الغبار السام الذي يترسب فوق الذرة.

في حقل الذرة - ثورنهيل - لا يزال منبطحاً ويبدأ بالشهق والاختناق بسبب الغبار السام الذي بدأ **يحيط** به. تنهمر الدموع من عينيه إلا انه لا يجرؤ على الحركة وهو يـرى الطائرة قادمة فوق الحقل مرة أخرى. عندما تمر الطائرة وتلامسه غيمة أخرى من الغبار يقفز على قدميه ويهرع خارج الحقل في العراء نصف أعمى وهو يختنق الأنفاس. يرى إلى اليمين في أعلى الشارع شاحنة نفط ديزل ضخمة تقترب. يركض نحو الشارع ليقف في طريقها.

التصوير من طائرة عمودية - نرى ثورنهيل يهرع إلى الشارع تستعد الطائرة لهجمة أخرى عليه وشاحنة الديزل تقترب مسرعة.

التصوير عبر الشارع - نرى ثورنهيل راكضاً ومتعثراً نحو آلة التصوير والطائرة تهبط خلفه بينما تقترب الشاحنة من اليسار. يهرع إلى منتصف الشارع ويلوح بذراعيه بذعر.

ترعد شاحنة الديزل فوق الشارع باتجاه ثورنهيل ومزمارها ينفجر بانفعال. تسرع الطائرة بلا هوادة نحو ثورنهيل من الحقل وبجوار الشارع.

يقف ثورنهيل وحيداً عاجزاً في منتصف الشارع ملوحاً بذراعيه. تقترب الطائرة. تكاد الشاحنة تدهسه. لا شيء يمكن أن يقوم به. لقد لحقت به الطائرة والشاحنة لن تتوقف. يجب أن تتوقف. يلقي بنفسه على الرصيف أمام طريقها تماماً. هنالك صرخة توقف ودعك عجلات وزمجرة ماكنة الطائرة ثم صوت فرقعة عند وقوف الشاحنة على بعد بضع عقد من جسم ثورنهيل في اللحظة التي تجد الطائرة نفسها مرغمة وغير قادرة على الخلاص بسبب هذا التوقف المفاجيء فتصطدم بشاحنة النفط وينفجر النفط والطائرة ويتحولان إلى لسان عظيم من اللهب.

في اللحظات القليلة التالية كل شيء في فوضى. ثورنهيل يتدحرج سليمًا من تحت عجلات شاحنة الديزل. يخرج السائقان من مقاعدهما الأمامية ويستلقيان على الشارع. تتصاعد سحب الدخان من مكان جنازة الطائرة ومحرقة ركابها. نتعرف على الجسم المشتعل لأحد الرجلين في الطائرة. إنه ليشت أحد مختطفي ثورنهيل الأصليين. هنالك سيارة (بيكاب) مكشوفة تقف فيها ثلاجة قديمة تقترب من ناحية الشرق، تقترب من جانب الطريق. السائق المزارع يقفز ويسرع باتجاه الحطام.

المزارع - ماذا حدث؟ ماذا حدث؟

سائقا الشاحنة لا يجيبان لذهولهما. اللهب والدخان يبعدهما إلى الخلف. ثورنهيل، **لا يلاحظه أحد**، يتسلل إلى البيكاب الخالي. تقترب سيارة أخرى من الغرب تتوقف ويسرع سائقها إلى الرجال الآخرين. الجميع يحلق مسمراً في الحطام. فجأة يسمعون خلفهم صوت محرك البيكاب وهو يدور. المزارع الذي يمتلك السيارة يستدير فيذعر لمشاهدة سيارته تبتعد مع هذا الغريب.

المزارع - هاي!

يركض خلف السيارة. غير أن الغريب الذي هو ثورنهيل يضغط على عتلة التسارع ويسرع متجهاً إلى شيكاغو.

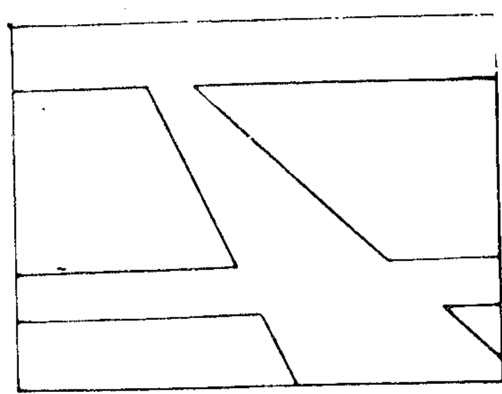
إن طرق عمل هتشكوك أسطورية وتكاد تكون فذة. على خلاف بقية المخرجين فهو يضع كل التفاصيل ويخطط لها مسبقاً في النص التنفيذي. لا يترك شيئاً للصدفة ويكره حتى فكرة الارتجال في داخل المنظر. في أغلب الحالات يعمل بصورة وثيقة مع كتابه مقدماً لهم المقترحات حول المواقع وخصائص الشخصيات والتفاصيل الموضوعية. بحيله الشيطانية يلتذ بإعادة سرد كيف أنه سيوحي للكاتب: ألن يكون الأمر ممتعاً لو قتلناه بهذه الطريقة؟ بعد أن ينتهي من النص يبدأ هتشكوك بعدها بتصوير النص الذي يكون بالنسبة له الجزء الأكثر إمتاعاً في صناعة السينما. في الواقع أنه يزعم بأن التصوير الحقيقي هو عملية مزعجة بالنسبة له طالما أن العمل الخلاق كله قد أكمل على الورق. أكثر نصوصه التنفيذية تشتمل على تفتيت اللقطات وإطوالها ومخططات مستقلة لكل منها. كما أنه يدخل العناصر الصوتية والمعلومات التقنية كالعدسات والمرشحات الخاصة التي قد يتطلبها التصوير (٨- ٩). لاحظ أندريه بازان مرة بأنه عندما سمح له بمشاهدة مشهد من (القبض على لص) أثناء تصويره كان هتشكوك يجلس إلى جانب «معطياً الانطباع بأنه ضجر للغاية». إنها صرخة بعيدة عن الفوضى النصف منظمة التي نجدها في أغلب مواقع التصوير.

المقتطف التالي ليس النص التنفيذي لهتشكوك عن نص ليمان ولكنه ربما الشيء الجيد الآخر ألا وهو إعادة بناء المشهد مأخوذاً مباشرة من الفلم مقدماً من قبل **البرت جي لافالي** في كتابه (التركيز على هتشكوك). رغم أن بعض العناصر (النسيج والإيقاع والحركة والدقائق التمثيلية... إلخ.) في إعادة البناء هذا معدلة لا محالة إلا أنها مع ذلك تقدم لنا رؤية مفيدة في الاختلاف بين الفلم ووظيفة الكاتب ودور المخرج. كل رقم يمثل لقطة منفصلة والرسوم معلمة بحرف يشير إلى استمرارية اللقطة السابقة مع فعل جديد يبرر مخططاً إضافياً. الأرقام بين الأقواس تدل على الأشكال التقريبية

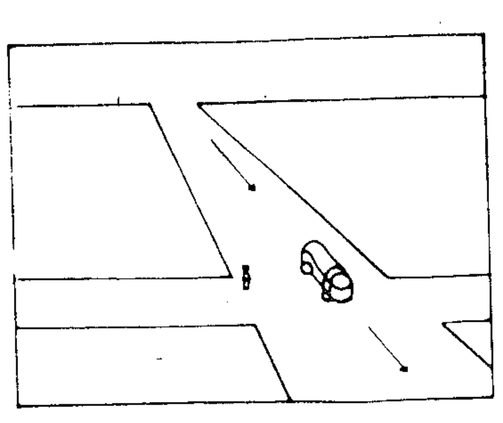


٨-٩ [ألفريد هتشكوك «يخرج» في مشهد من فيلم «حبل»]
طبقا لألفريد هتشكوك، نصوصه التنفيذية دقيقة ومفصلة إلى درجة أن التصوير الفعلي ليس أكثر من مجرد مسألة «تقنية». بعد أن شاهد تصوير عدد من مشاهد أحد أفلام هتشكوك علق الناقد (أندريه بازان) متعجباً: «لقد كنت أشاهد لمدة ساعة، لم يتدخل خلالها هتشكوك غير مرتين. كان جالساً في مقعده يوحي وكأنه ضجر جداً من التفكير بشيء مختلف تماماً».

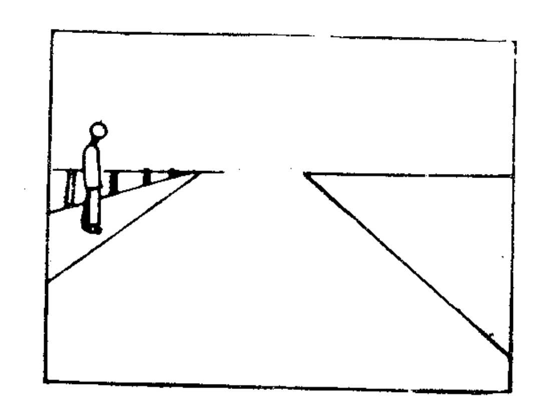
للقطات بالثواني. استخدمت المختصرات التالية: (E.L.S لقطة بعيدة جداً) و (L.S. لقطة بعيدة) و (M.S. لقطة متوسطة) و (C.U. لقطة كبيرة) و (P.O.V لقطة من جهة نظر ثورنهيل) بالطبع إن النص التنفيذي ليس بديلاً للخبرة الفلمية ذاتها، إلا أن هذا التفتيت للقطات يساعد فعلاً في إثبات أنه حتى إذا كان هتشكوك لا علاقة له بمادة الموضوع (وهي فرضية بعيدة الاحتمال طالما أن كل الدلائل تشير إلى مشهد هتشكوكي كلاسيكي) فإن التأثير يعود بالدرجة الأولى إلى التداول السينمائي للمادة من قبل المخرج. لقد حول هتشكوك وصف ليمان اللفظي إلى أحداث في تسلسل يشد أغلب المشاهدين بالرعب لدرجة أن الخوف يصيبهم بالشلل ومع ذلك فإنهم في الوقت ذاته - وبصورة متناقضة يستمتعون باللمسات الذكية غير المتوقعة.



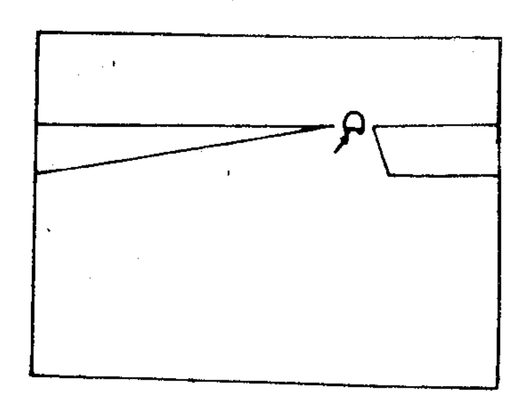
١. ل. ب. ج (لقطة بعيدة جداً) من الجو. تداخل تدريجي إلى طريق خال عبر الحقول حيث لقاء (كابلان) سيتم. نرى ونسمع وصول باص وانفتاح الباب.



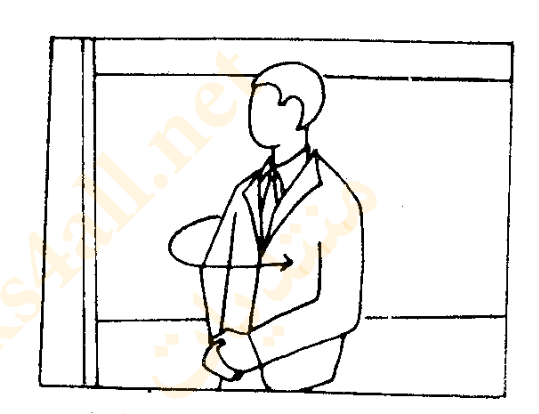
١ ب ثورنهيل ينزل، الباص يغادر. هو وحده (٥٢).



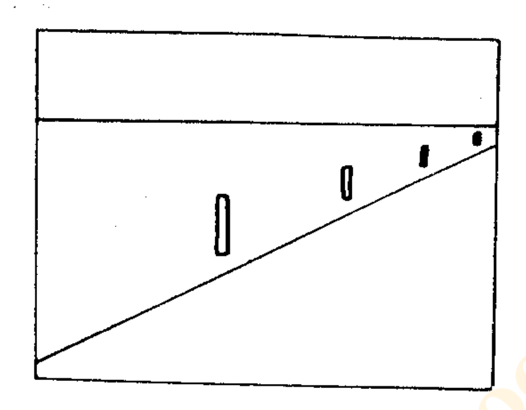
٢ ل. ب: زاوية منخفضة. ثـورنهيـل إلى جانب الطريق ينتظر (٥).



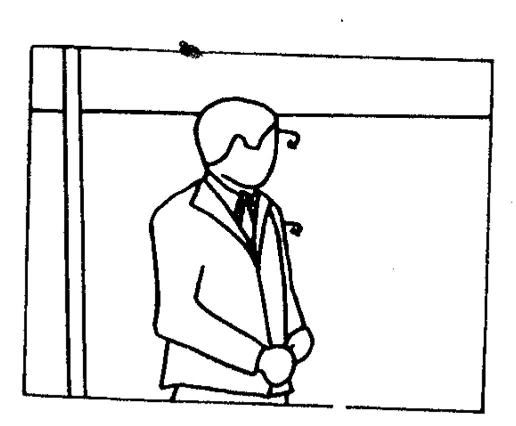
٣ ل. ب. ج ـ و. ن (وجهة نظر الممثل) باتجاه نهاية الطريق. البـاص يمضي في البعد (٤).



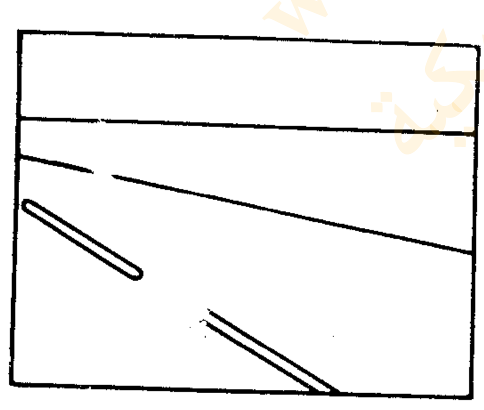
٤ ل. م (لقـطة متوسـطة) ثـورنهيـل قـرب لوحة. يلتفت من اليسار إلى اليمين، ينظر إلى شخص ما (٣/٢ ٣).



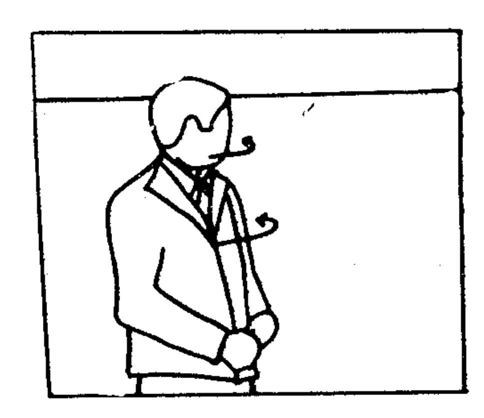
٥ ل. ب ـ و. ن ـ المنـظر عبر الـطريق، حقول خالية وأعمدة. (٤).



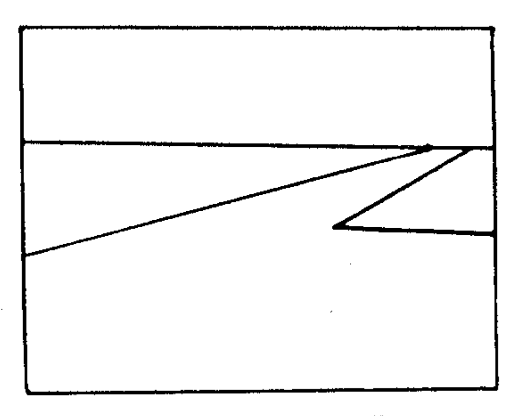
٦ ل. م. ثورنهيل قرب اللوحة ، يستدير من اليمين إلى اليسار، ينظر (٣).



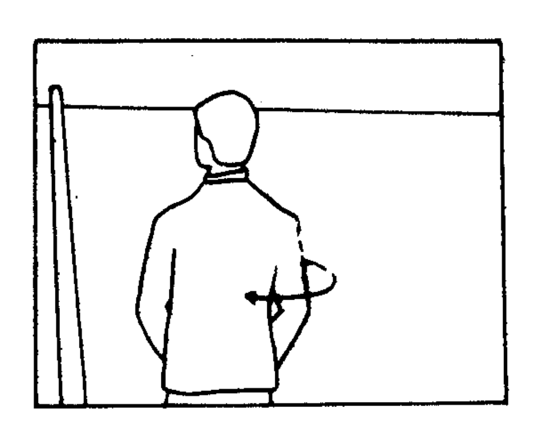
٧ ل. ب ـ و. ن ـ عبر الحقول. (٤).



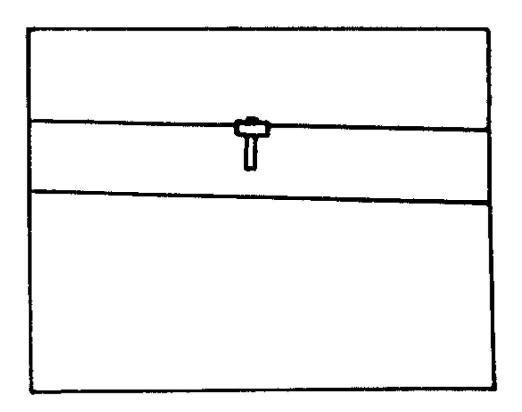
٨ ل. م. ثور نهيل قرب اللوحة مرة أخرى، ينتظر يدير رأسه وينظر خلفه. (٣).



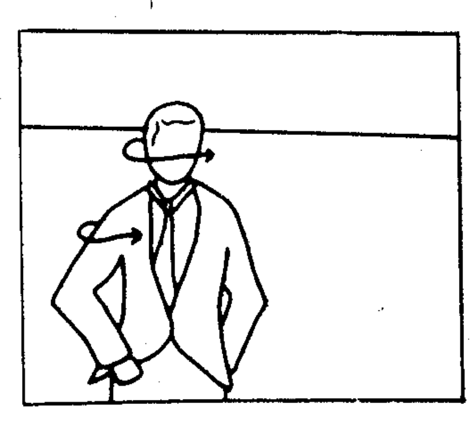
٩ ل. ب. ج ـ و. ن. الحقل خلفه، الطريق. (٤).



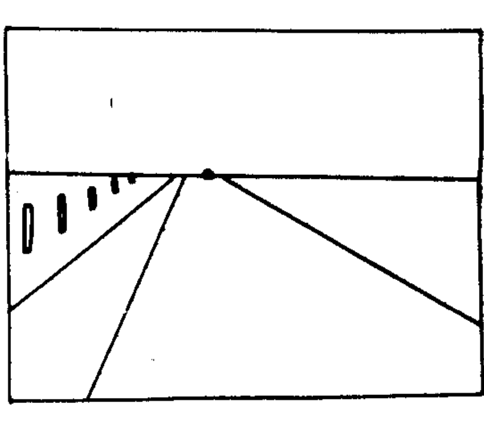
١٠ ل. م. ثورنهيل قرب اللوحة، ينتظر، يستدير إلى أمام ـ شعور بالإنتظار الطويل (١/٢ ٦)



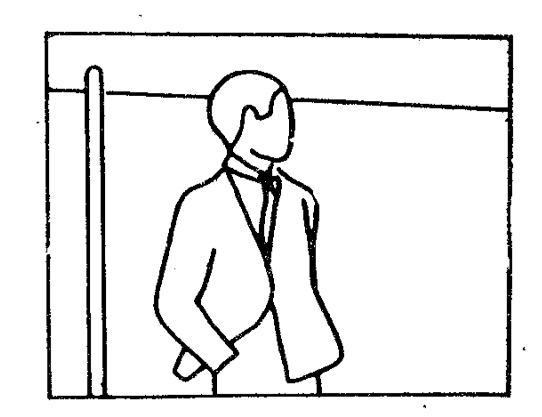
١١ ل.* ب. ج. أفق خالٍ، عبر الطريق، لوحات، عمود (٣)



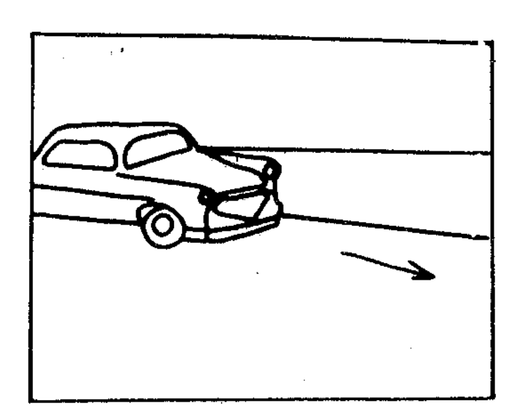
١٢ ل. م. ثورنهيل قرب اللوحة، يستدير إلى اليمين (٢).



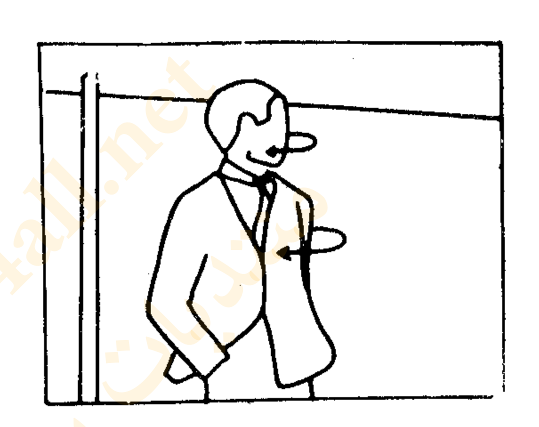
١٣ ل. ب. ج. الطريق الرئيسي خالٍ، سيارة قادمة من البعد (٤).



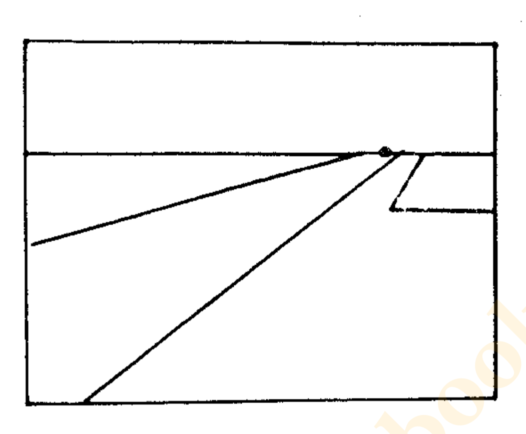
١٤ ل. م. ثورنهيل قرب اللوحة، ينظر إلى السيارة القادمة (٤/ ٣).



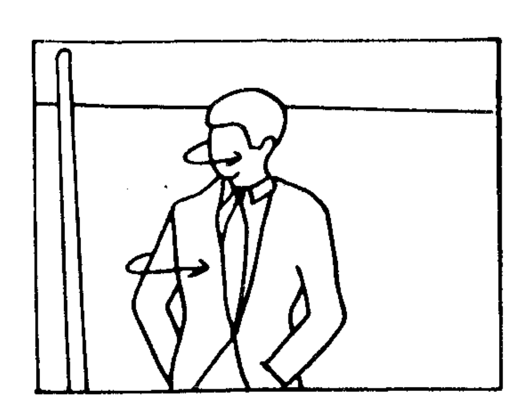
١٥ ل. ب. السيارة تمر بسرعة، بصوت أزيز، تستدير الكاميرا بعض الشيء إلى اليمين (٤/٣ ١)



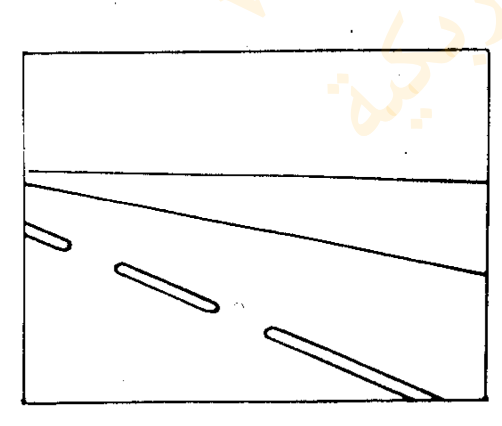
١٦ ل. م. ثورنهيل قرب اللوحة، يتحرك من الخلف إلى اليسار، يتابع السيارة بعينه (٢)



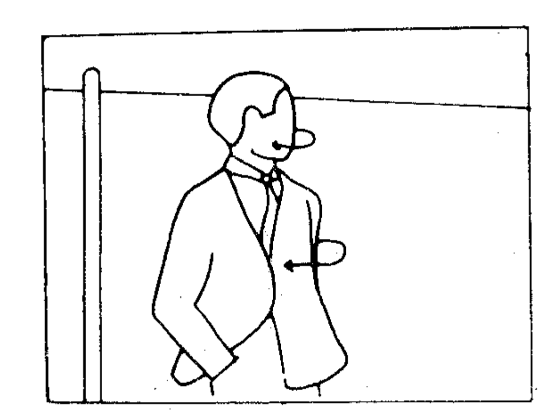
١٧ ل. ب. ج - و. ن. الطريق، السيارة تبتعد، الصوت يتلاشى (٤).



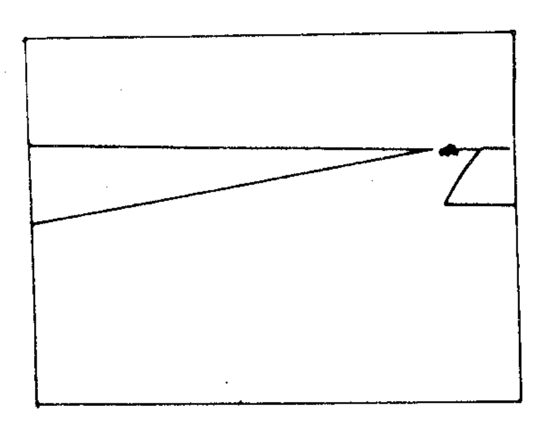
١٨ ل. م. ثورنهيل قرب اللوحة، يداه في جيبيه، يلتفت من اليسار إلى اليمين (٣)



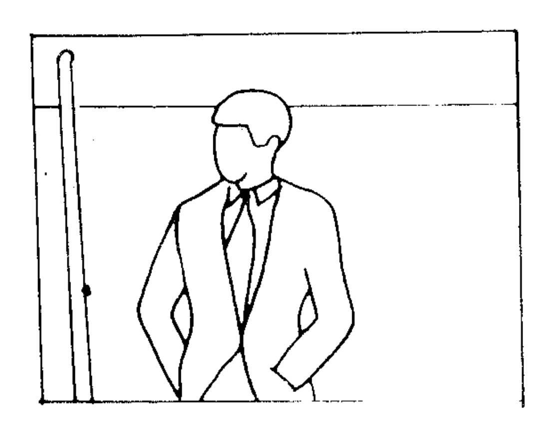
١٩ ل. ب - و. ن - الحقل عبر الطريق ثانية. (٣).



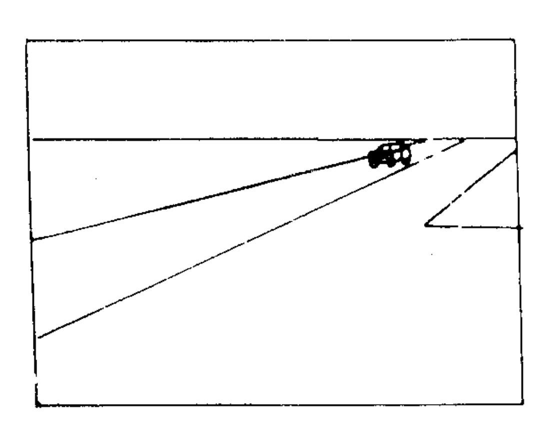
٢٠ ل. م. ثورنهيل قرب اللوحة، نفس الوضع، لا يزال ينظر، يلتفت من اليمين إلى اليسار. (٤/٣ ٢).



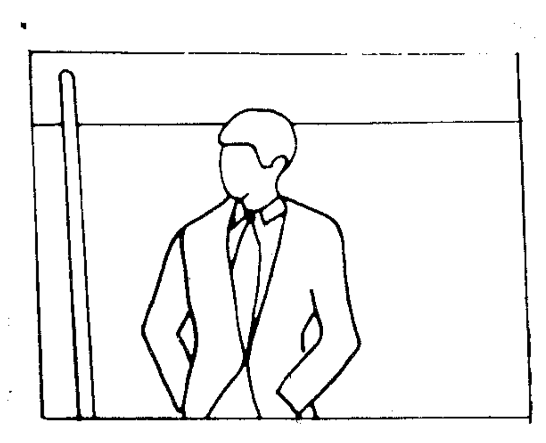
٢١ ل. ب. ج. الطريق، السيارة في البعد، يبدأ الصوت (٢/١ ٣)



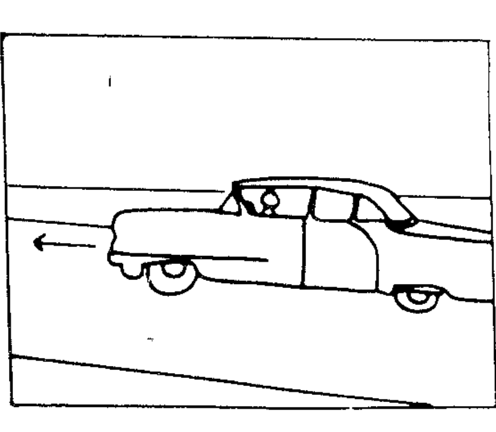
٢٢ ل. م. ثورنهيل قرب اللوحة، ينظر إلى السيارة، بلا حركة (٢،١ ٢).



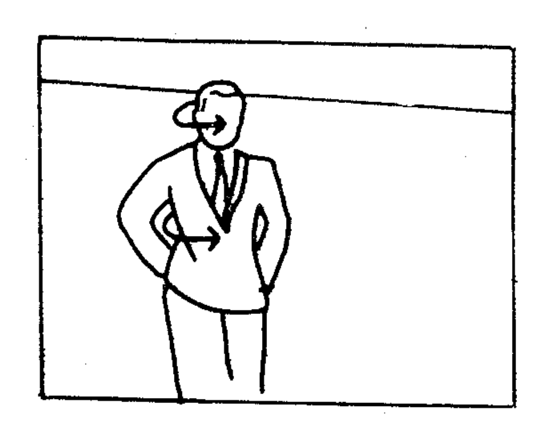
٢٣ ل. ب. ج. السيارة تقترب، الصوت يزداد. (٤/٣ ٣)



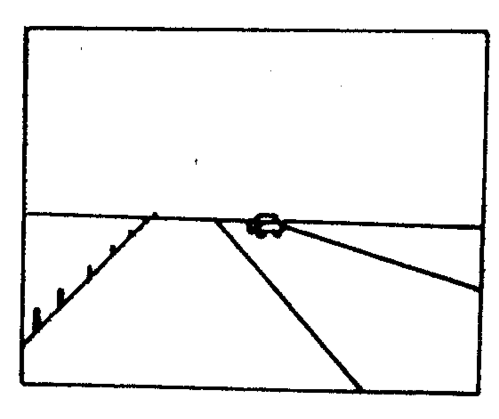
٢٤ ل. م. ثورنهيل قرب اللوحة، ينظر إلى السيارة القادمة (٣)



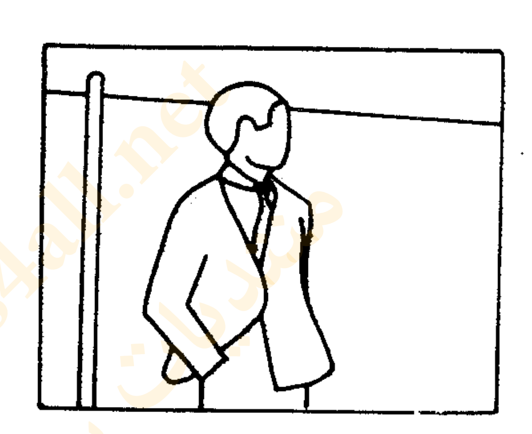
٢٥ ل. ب. السيارة أقرب، تمضي مسرعة الكاميرا تستدير قليلاً للمتابعة (٣)



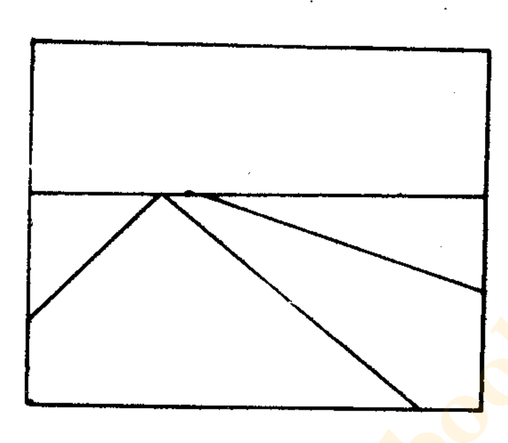
٢٦ ل. م. ثورنهيل قرب اللوحة، يخرج يديه من جيبيه يستدير من اليسار إلى اليمين ليتابع السيارة. (٣).



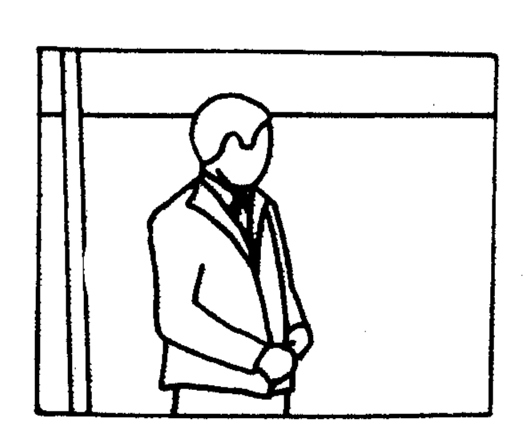
٢٧ ل. ب. ج. منظر الطريق، السيارة تتصاغر في البعد (٤/ ٣ ٣).



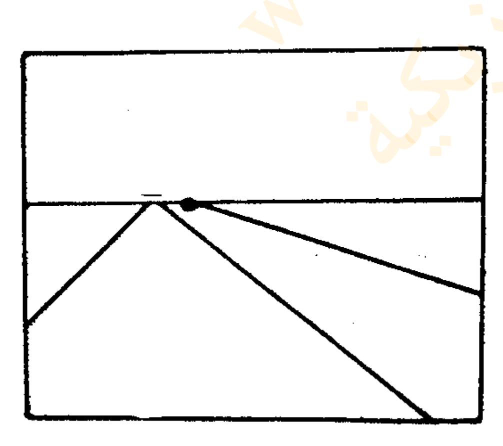
٢٨ ل. م. ثورنهيل قرب اللوحة، ينتظر ثانية. (٤/ ١ ٢).



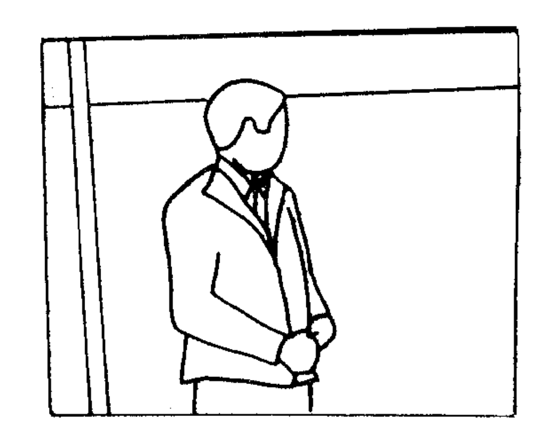
٢٩ ل. ب. ج. الطريق، لوري قادم، نسمع صوته. (٤).



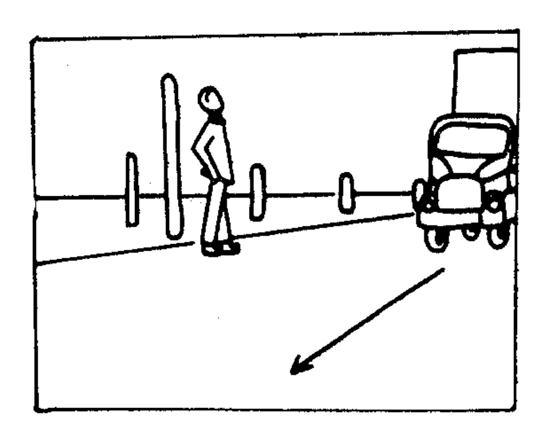
م. ثورنهيل قرب اللوحة، يزداد اللوري. (٣).



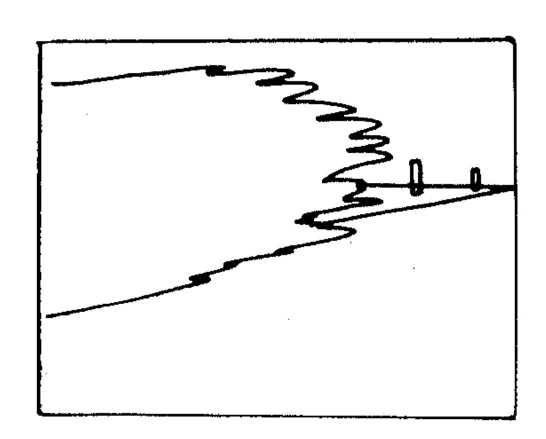
٣١ ل. ب. ج. اللوري يقترب. الصوت يزداد أكثر. (٤/ ٣ ٣).



٣٢ ل. م. ثورنهيل قرب اللوحة. (١/٤ ٢).



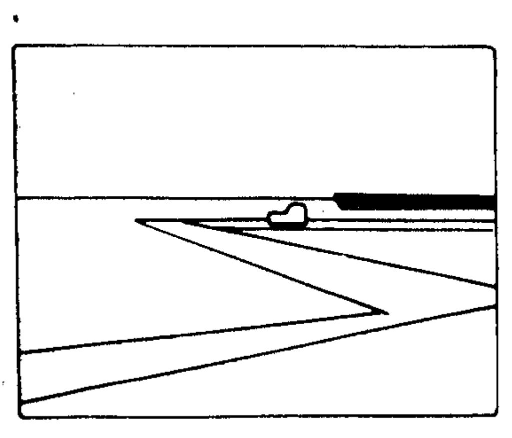
٣٣ ل. ب. اللوري يئز عابراً.



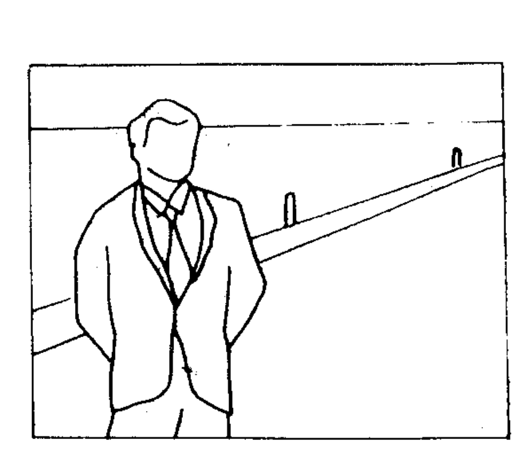
٣٣ ب الغبار يغطي ثورنهيل. الكاميرا تستدير بعض الشيء إلى اليسار، يظهر من خلال الغبار تدريجيا. (٤).



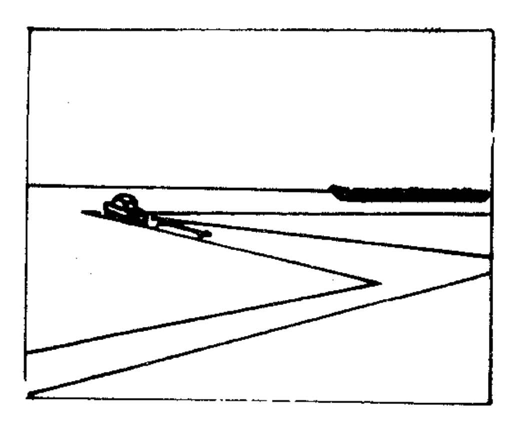
٣٤ ل. م. ثورنهيل يمسح الغبار من على عينيه، يستدير إلى اليمين. (٧).



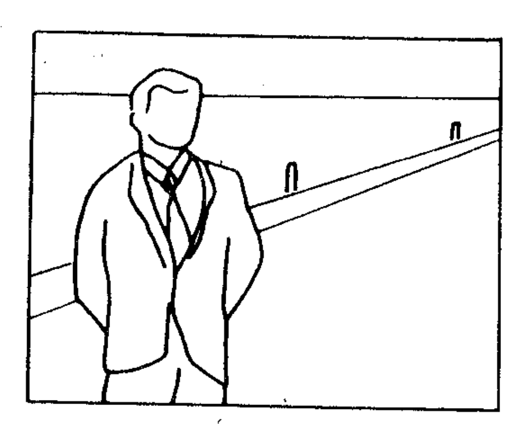
٣٥ ل. ب. ج. الحقول عبر الطريق، تظهر السيارة من خلف القمح. (٥).



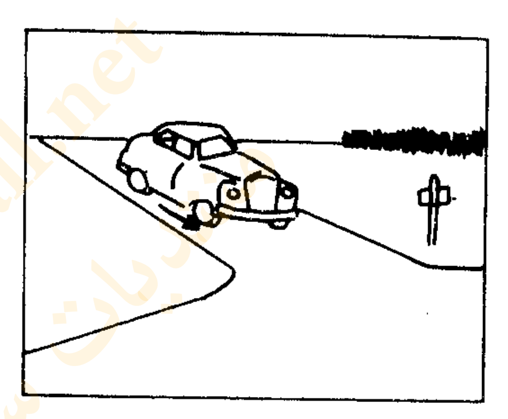
٣٦ ل. م. ثورنهيل قرب اللوحة متحير في أمر السيارة. (٥).



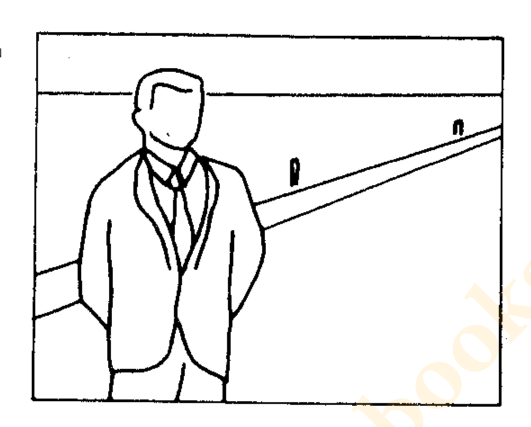
٣٧ ل. ب. ج. تستدير السيارة في طريق متسخة. (٤).



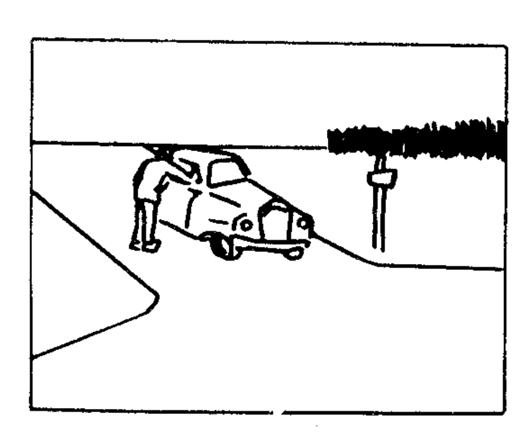
٣٨ ل. م. ثورنهيل ينتظر السيارة. (٣/ ٢/ ٣).



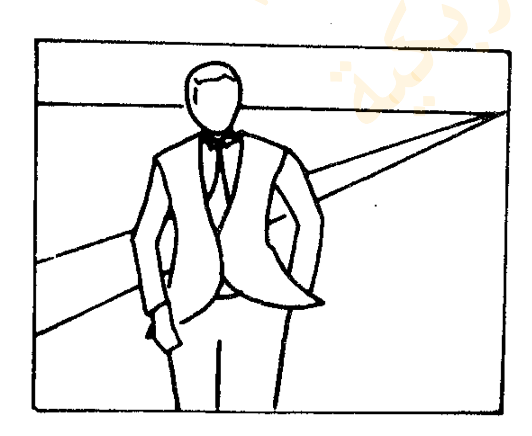
٣٩ ل. ب. تقترب السيارة من الطريق الرئيسي، الكاميرا تستدير وتتابع السيارة إلى اليمين، هنالك علامة. (٤).



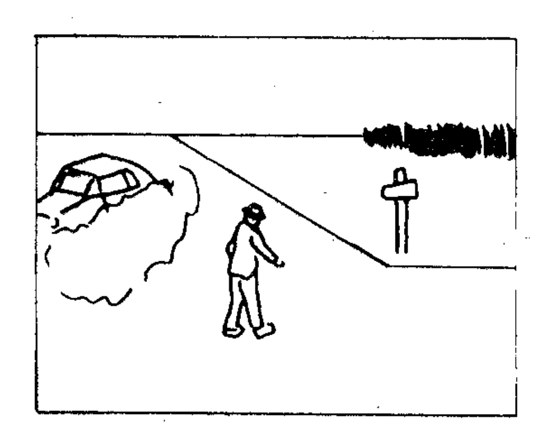
٤٠ ل. م. ثورنهيل ينتظر ليرى ما سيحدث. (٣/ ١/ ٣).



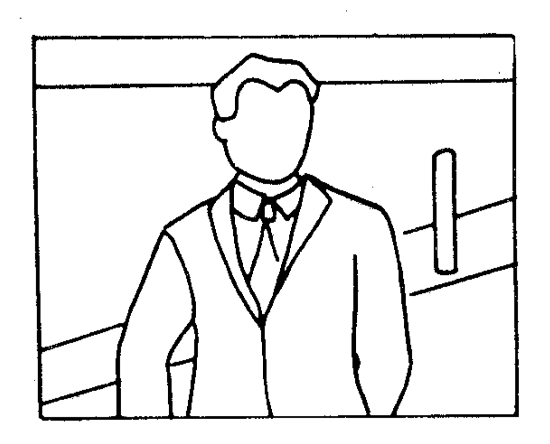
٤١ ل. ب. رجل ينزل من السيارة، يتحدث مع السائق، نسمع الباب يغلق . (٢/ ١/ ٣).



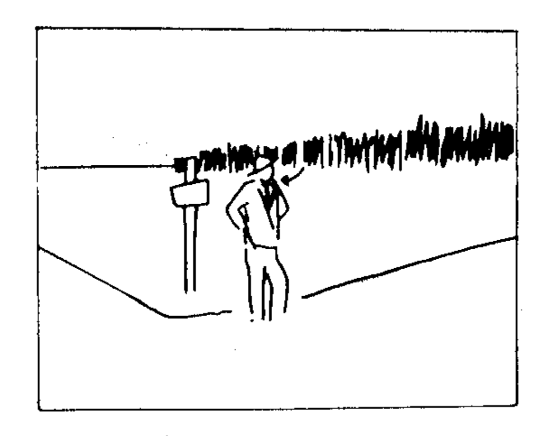
٤٢ ل. م. ثور نهيل يظهر رد فعل، يتعجب، يتهيأ لمقابلة الرجل. (٢)



٤٣ ل. ب. صوت السيارة تستدير، يرتفع الغبار، تستدير السيارة، الرجل يتجه إلى الطريق العام المقابل لثورنهيل، ينظر إلى السيارة المقابلة. (٥/ ٤ ١).



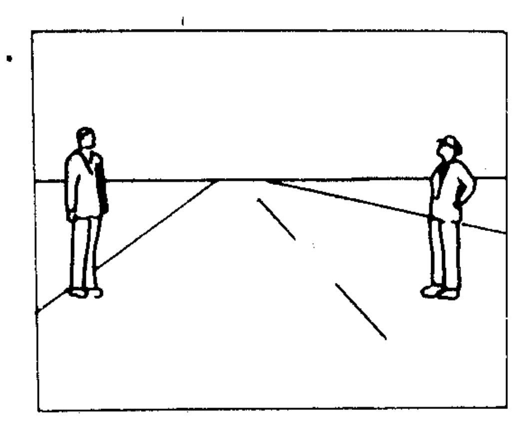
٤٤ ل. م. ثورنهيل. أقرب من اللقطات السابقة، ينظر إلى الرجل. (٢/ ١ ١).



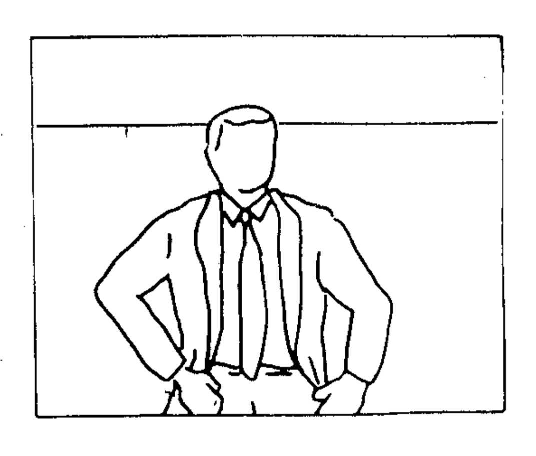
٤٥ ل. ب. الكاميرا تستدير قليلاً إلى اليمين. الرجل يتنقل إلى جانب اللوحة ويدير رأسه لينظر إلى الطريق ثم إلى ثورنهيل. (٣/ ١ ٤).



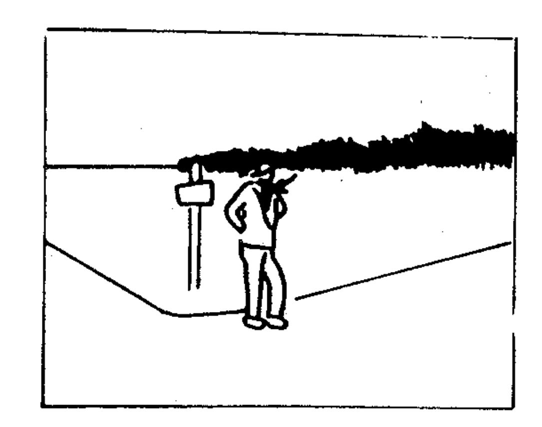
٤٦ ل. م. كما في ٤٤. رد فعل ثورنهيل، رأسه يرتفع عمودياً وينظر عبر الطريق. (٥/ ٤ ٣).



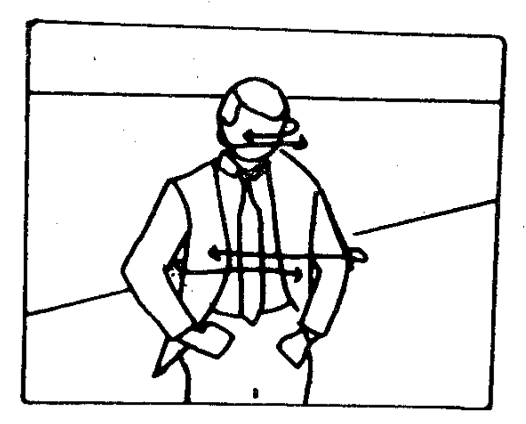
٤٧ ل. ب. زاوية واطئة. الطريق في الوسط يمتد إلى اللانهاية، الرجلان يقفان على جانبي الطريق بصورة غريبة، الرجل الآخر ينظر إلى أعلى الطريق بعض الشيء. (٧).



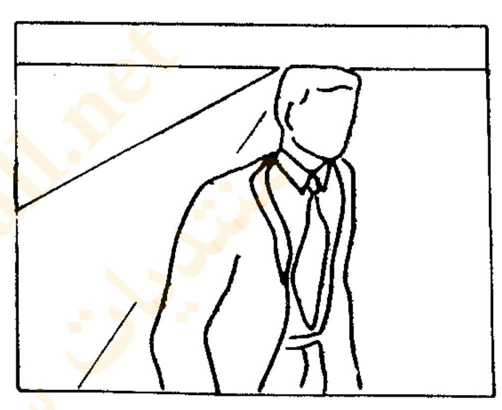
٤٨ ل. م. ثورنهيل يظهر رد فعل، يخرج يديه من جيبيه، يفتح سترته، يضع يديه على وركه، يتأمل الموقف. (٣/ ١ ٦).



٤٩ ل. ب. كما في ٤٥. الرجل فقط يدير رأسه وينظر بالإتجاه الآخر. (٢/ ١ ٣).

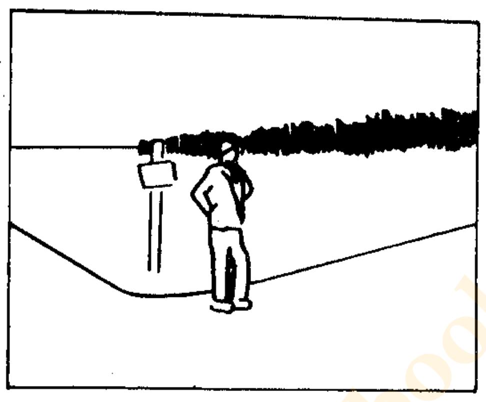


٥٠ ل. م. كما في ٤٨. إلا أن ثورنهيل يضع يديه على وركه الآن، ورأسه ينظر إلى أمام. يدير رأسه ناحية الطريق ليرى فيما إذا كان هنالك قادم. ينظر ثانية، ويد واحدة على وركه، والأخرى إلى جانبه إلى الرجل عبر الطريق.

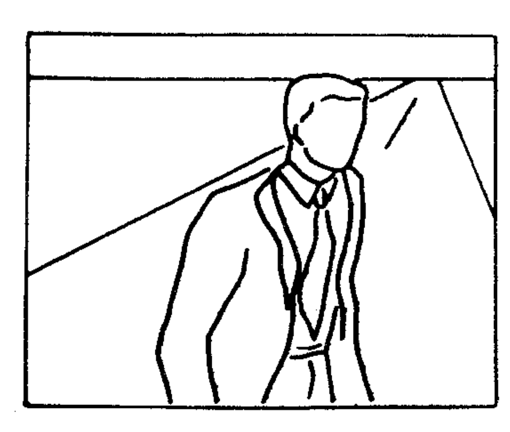




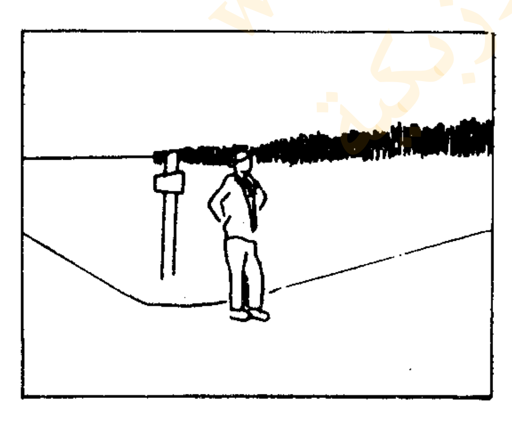
٥٠ ب ـ يبدأ بالسير عبر الطريق (١٠)



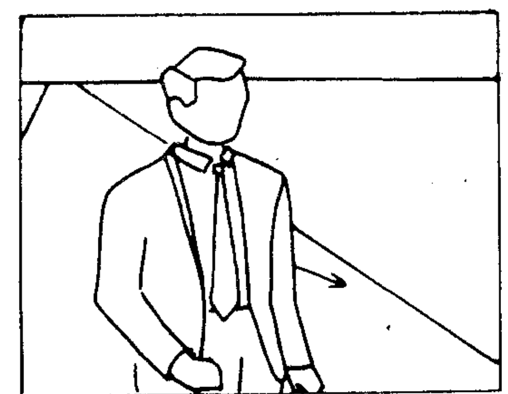
٥١ ل. ب. و. ن. الرجل في الجانب الآخر من الطريق، يعبر ثورنهيل، الكاميرا تتابع عبر الطريق بعض الشيء، تمثل عينيه. (٣/ ٢ ٢).



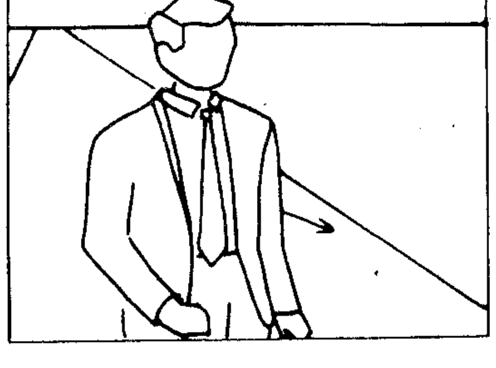
٥٢ ل. م. ثورنهيل يعبر الطريق، الكاميرا تتابع بتزامن مكملة الحركة التي بدأت في (ب ٥٠).



٥٣ ل. ب ـ و. ن. كما في ٤٩، ٥١ للرجل الآخر عبر الطريق إلا أن الكاميرا تتابع سيره وكأنها عين ثورنهيل، تستمر في الحركة التي بدأت في ب ٥٠



٥٤ ل. م. ثورنهيل في الجانب الآخر من الطريق غير أن الكاميرا تتابع الحركة التي بدأت في ٥٠ و ٥٢.



٥٤ ب تستمر الكاميرا في متابعة الجانب الآخر من الطريق إلى أن يظهر الرجل الآخر ويبدأ ثورنهيل بالكلام معه. يدا ثورنهيل تبدوان عصبيتي الحركة بعض الشيء. يعبث بإصبعه الصغير، الرجل الآخر يداه في جيبيه،

ثورنهيل: (بعد انتظار طويل) هاي. يوم حار (وقفة أخرى) يوم حار الرجل: رأيت أفظع منه.

ثور نهيل: (بعد وقفة طويلة)

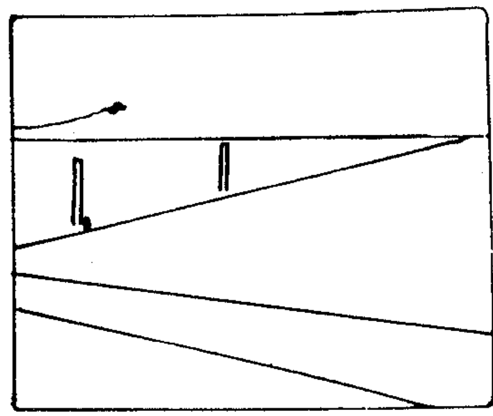
هل من المفروض أن تقابل أحداً هنا؟

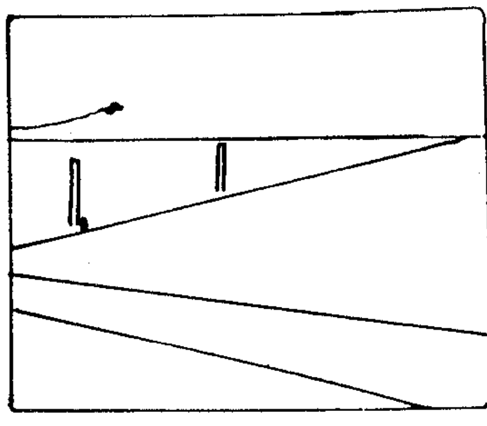
الرجل: أنتظر الباص. سيصل في أية دقيقة.

ثورنهيل: أوه. (وقفة أخرى).

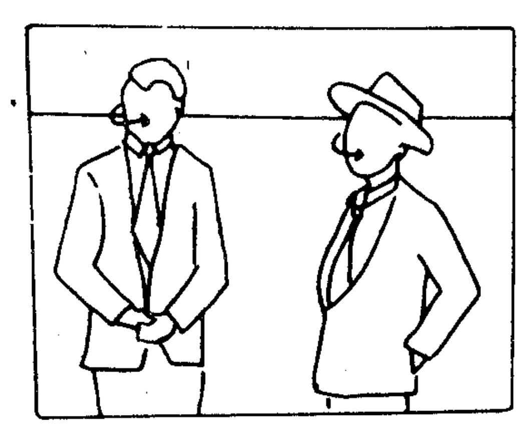
الرجل: بعض ناثري الغلال من الطيارين يصبحون أغنياء إذا ما عاشوا طويلاً.

ثورنهيل: نعم (بهمس) (٢١)





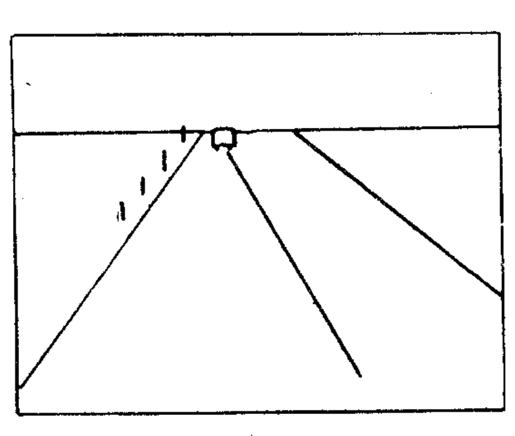
٥٥ ل. ب. ج. الحقول، الطائرة على مسافة بعيدة إلى يسار الإطار وتسير إلى اليمين. (٤/٢ ٢).



٥٦ ل. م. رد فعل لكليهما وهما ينظران إلى الطائرة.

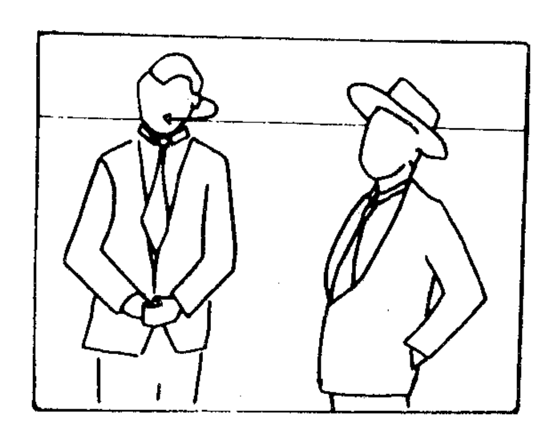
ثورنهيل: إذاً.. فإن... (توقف) إذاً ليس إسمك كابلان؟

الرجل: لا أستطيع أن أقول أنه كذلك لأنه ليس كذلك (توقف ها هي قادمة لا ينظر إلى الطريق). (١١).

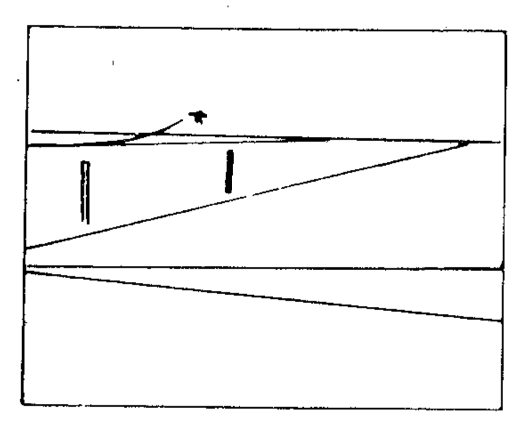


٥٧ ل. ب. ج. الباص يظهر قادماً.

الرجل: (صوت من الخارج)... في الوقت المحدد. (٣/٢ ٢).



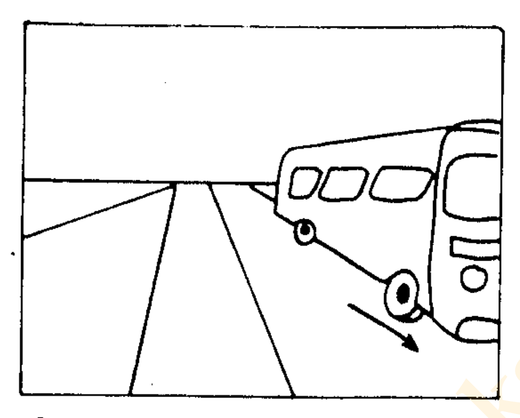
٥٨ ل. م. كما في ٥٦. الإثنان يتكلمان ثم ينظران ثانية عبر الطريق إلى ناثر الحبوب.
الرجل: إنه مضحك.
ثورنهيل (هامساً): ما هو؟
الرجل: هذه الطائرة تنثر الغلة حيث لا يوجد غلال.
ثورنهيل: (يستدير لينظر). (٨).



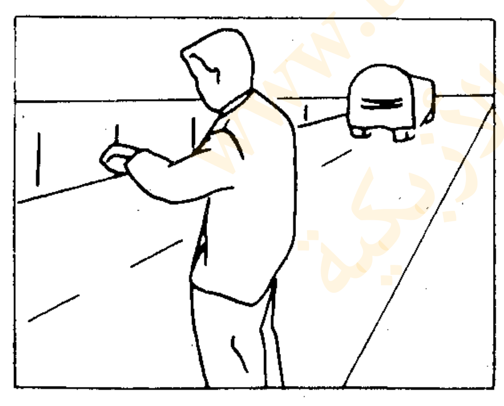
٥٩ ل. ب. ج. كما في ٥٥، الحقل وفوقه الطائرة. (٤).



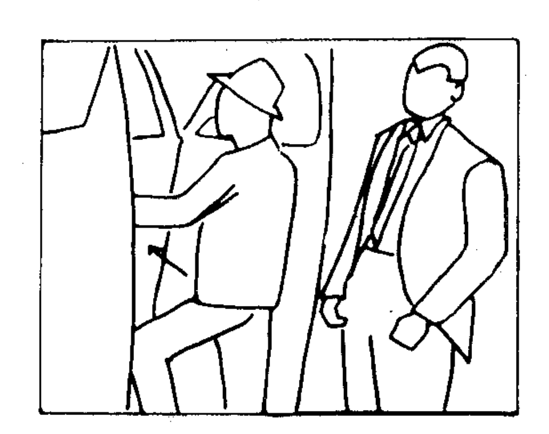
٦٠ ل. م. الرجلان إلى جانب الوسط ينظران إلى الطائرة. يبدأ ثورنهيل تستمران بحركتيهما العصبية. يبدأ الرجل الآخر في جيبيه كما قبلاً. صوت الباص القادم. (٣/١ ٣).



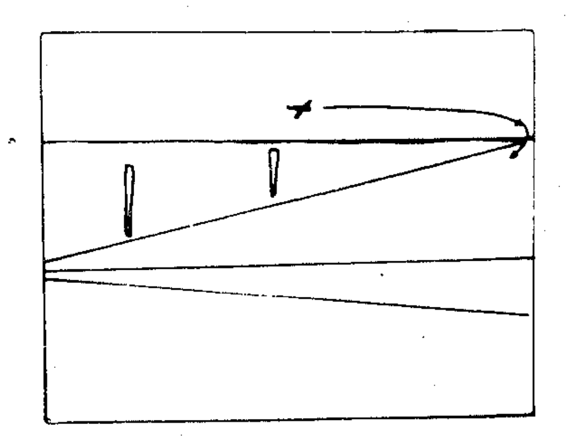
٦١ ل. ب. الباص يصل ويقترب من آلة التصوير. ٥/٤ ١.



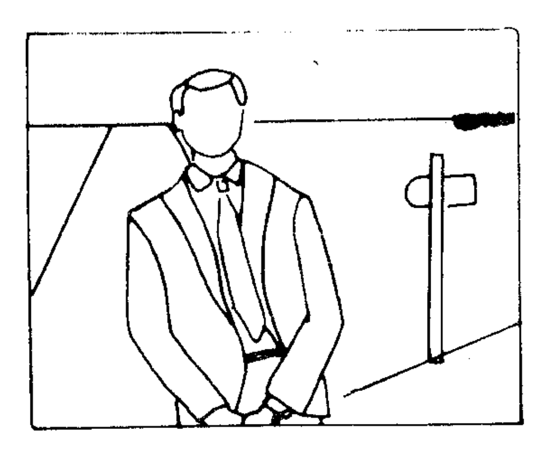
٦٢ ب يضع ثورنهيل يديه على وركه وينظر عبر الطريق، ثم ينظر إلى ساعته. يظل وحده في الإطار لمدة دقيقة بعد أن يختفي الباص عن النظر. (٣/١ ٢).



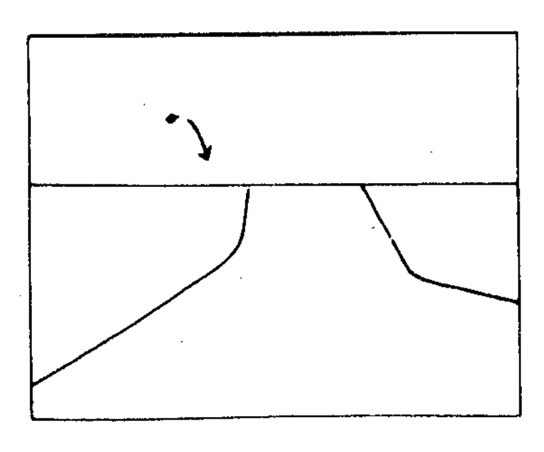
٦٢ ل. م. الرجل يصعد عند فتح الباب ويبدو وكأنه يحبس ثورنهيل خارجاً. الباص يغادر.



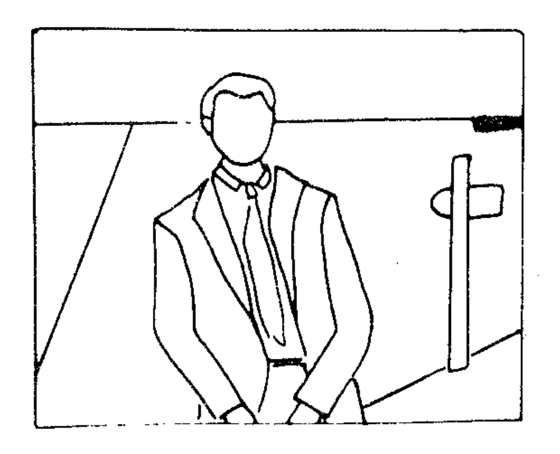
٦٣ ل. ب. ج - و. ن. كما في ٥٩. المنظر الذي يراه ثورنهيل هو: تذهب الطائرة إلى نهاية الإطار وتتحول إلى اليمين باتجاهه. (٥/١ ٥).



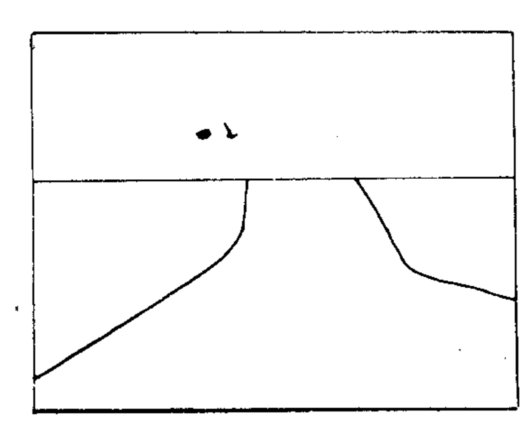
٦٤ ل. م. ثورنهيل أمام الطريق قرب اللوحة، حائراً ويبدو بريء النظرات. صوت الطائرة يقترب. (٣/١ ٢)



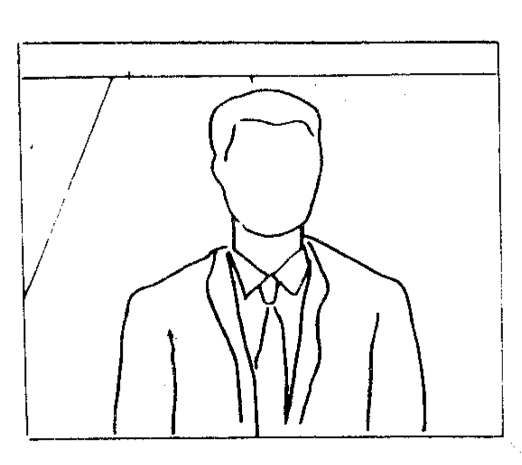
٦٥ ل. ب. ج. تتجه الطائرة إلى الكاميرا، لازالت بعيدة ولكنها أقرب والصوت يزداد. (٥/٤ ٣).



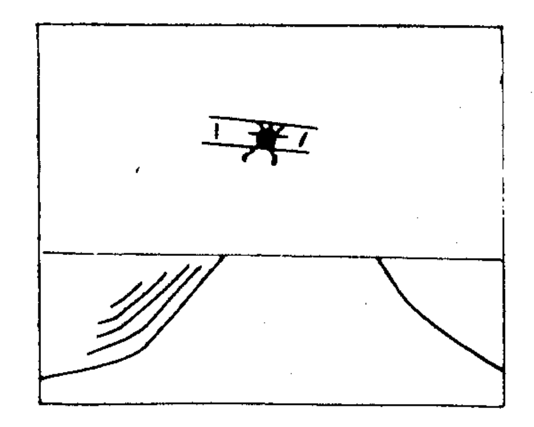
٦٦ ل. م. كما في ٦٤. ثورنهيل يبدي رد فعل. (٤/١ ٢).



٦٧ ل. ب. ج. كما في ٦٥ لكن الطائرة أقرب وأعلى. (٨/١ ٢).



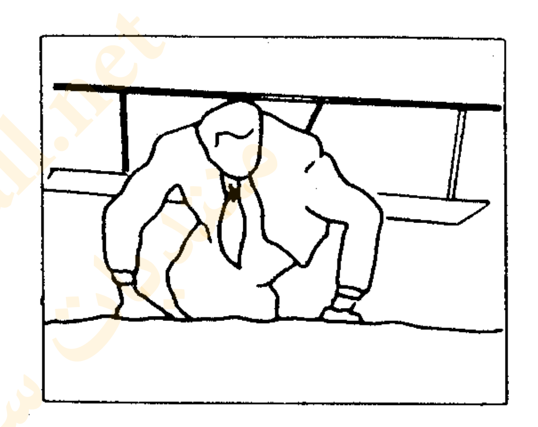
٦٨ ل. م. لقطة أقرب لثورنهيل، لازال حائراً ومشوشاً في الوقت الذي تتجه الطائرة نحوه. (٢/١ ٤).



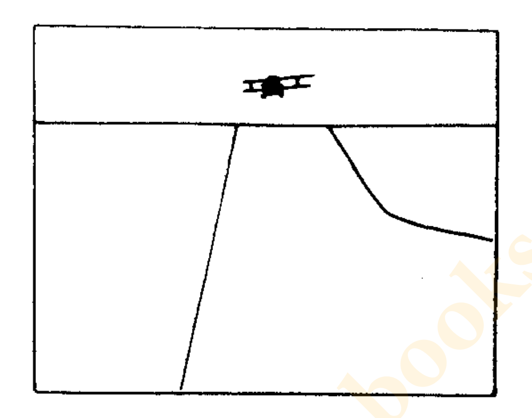
٦٩ ل. ب. تقترب الطائرة منه بوضوح، تملأ وسط الإطار وصوت عالٍ. (٣/ ١ ١).



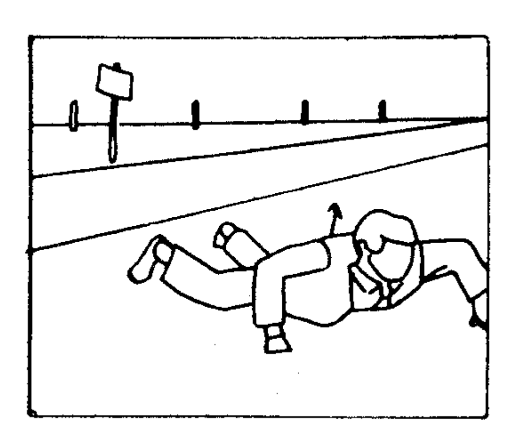
٧٠ ل. م. ثورنهيل ينزل، لقطة قصيرة، يسقط خارج الإطار إلى القاع. (٣/ ٢).



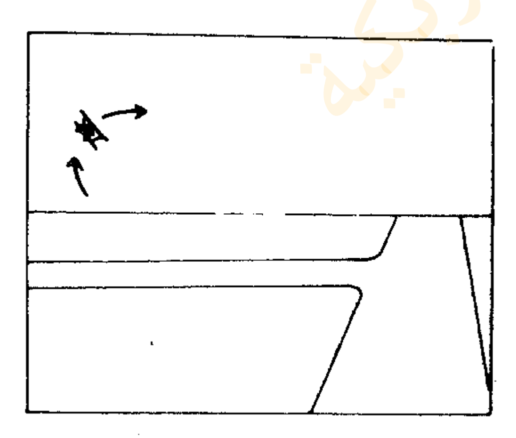
٧١ ل. ب. يسقط ثورنهيل على الأرض، ذراعاه على الأرض، والطائرة خلفه، وهو في حفرة. (٢/ ١ ٣).



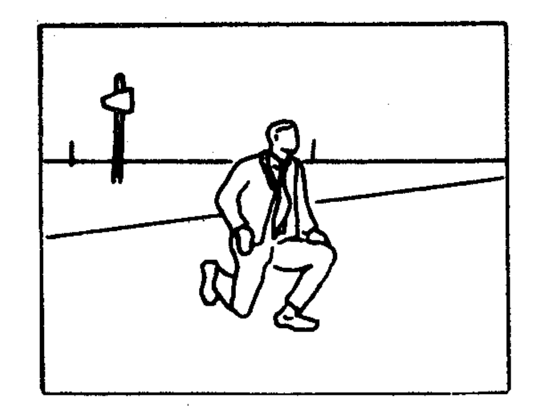
٧٢ ل. ب. الطائرة تبتعد عنه. (٣).



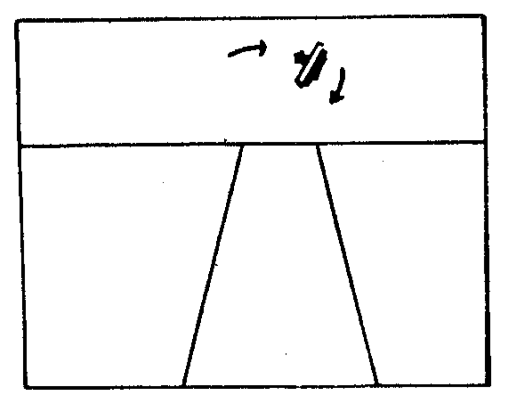
٧٣ ل. ب. ثورنهيل على الأرض، ينهض، ينثني على ركبته اليسرى. (٢/ ١ ٣).



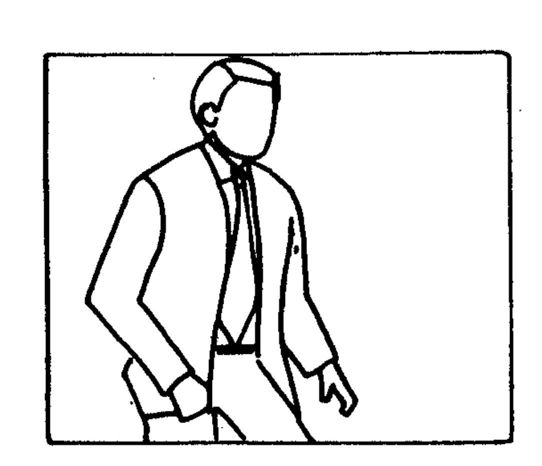
٧٤ ل. ب. ج. تبتعد الطائرة والصوت يتلاشى (٥/ ٤ ٢).



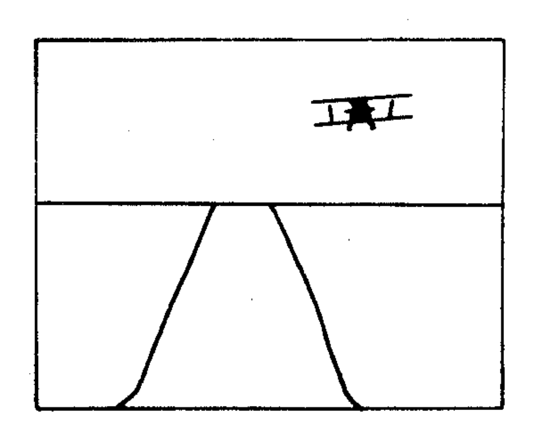
٧٥ ل. ب. ينهض ثورنهيل. (٥/ ١ ٢).



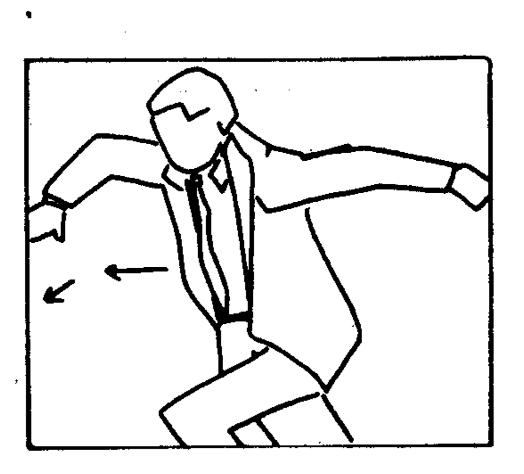
٧٦ ل. ب. ج. الطائرة في البعد تستدير. (٣/ ١ ٢).



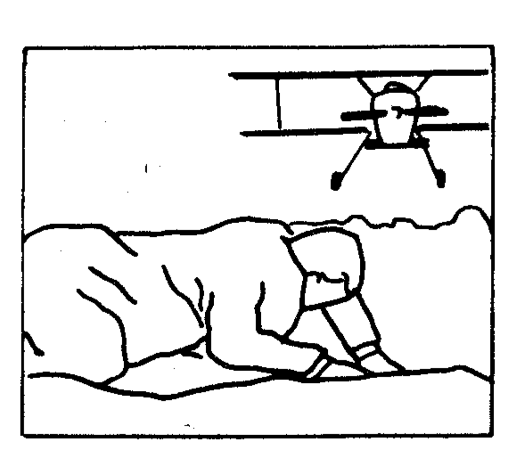
٧٧ ل. م. ثورنهيل واقفاً وعلى وشك الإستدارة.



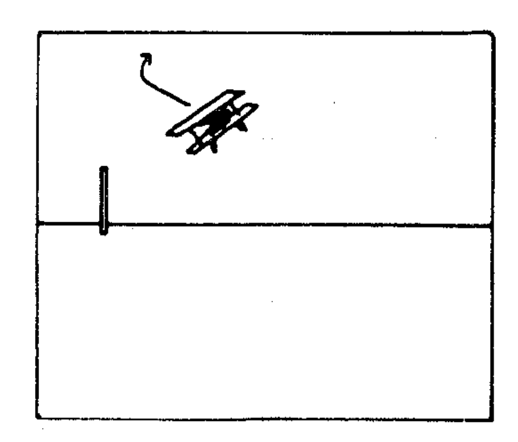
٧٨ ل. ب. الطائرة تقترب ثانية، الصوت يزداد. (٢).



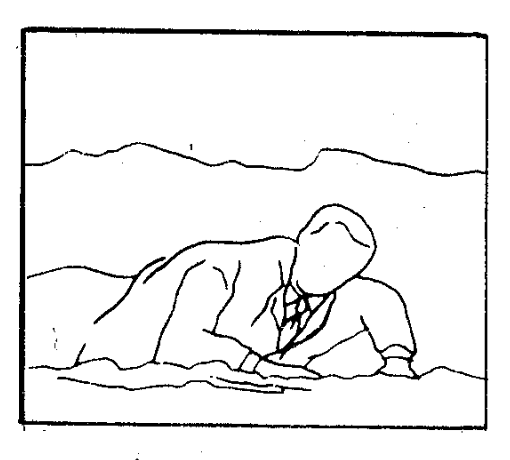
٧٩ ل. م. ثورنهيل يركض ويقع في حفرة. (٢/ ١ ١).



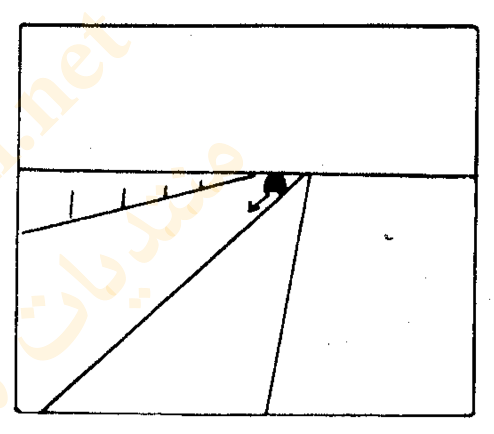
٨٠ ل. ب. ثورنهيل في الحفرة، صوت الطائرة والطلقات نحوه، دخان. يدير رأسه إلى اليسار ويواجه الكاميرا ليرى متى تغادر الطائرة. (٣/ ١ ٥).



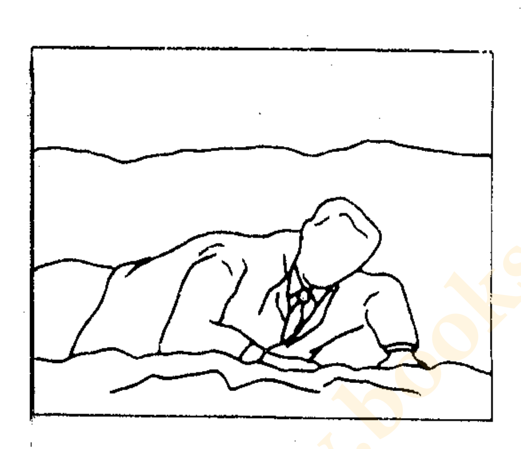
٨١ ل. ب. تستعد الطائرة ثانية، ثم تستدير (٥/١ ٥).



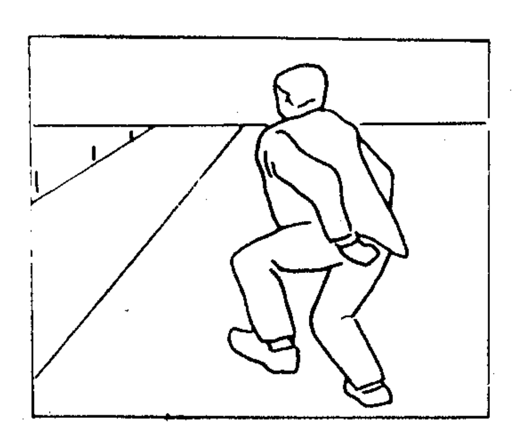
٨٢ ل. م. ثورنهيل يخرج من الحفرة، صوت الطائرة المبتعدة. (٢/١ ٢).



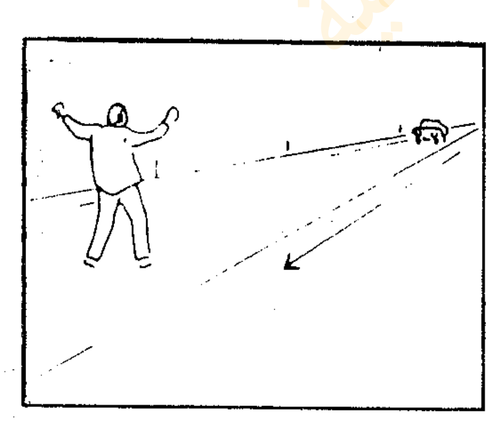
٨٣ ل. ب. ج ـ و. ن. الطريق كما يراه ثورنهيل، سيارة تبدو في البعد. (٢/١ ٢).



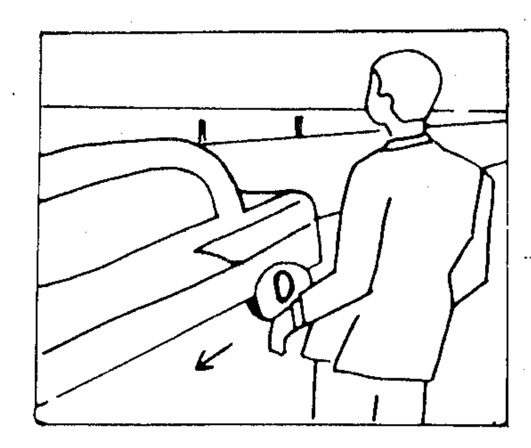
٨٤ ل. م. كما في ٨٢. ثورنهيل ينهض من الحفرة. صوت الطائرة المتلاشي (٢ ١ ١).



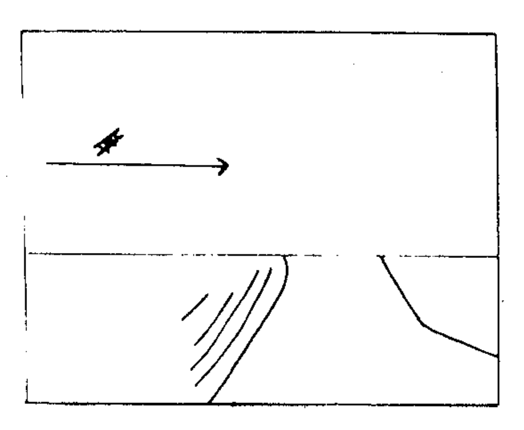
٨٥ ل. ب. زاوية واطئة. يركض ثورنهيل إلى الطريق يحاول إيقاف السيارة.



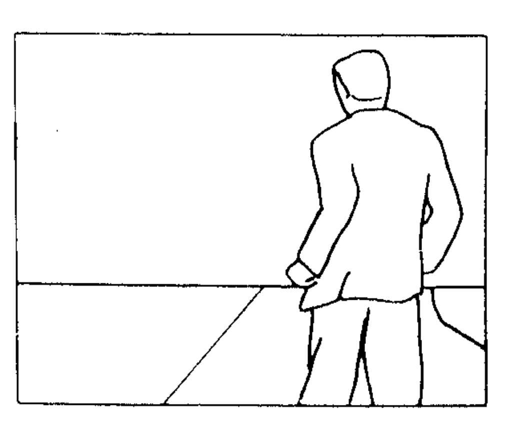
٨٥ ب يحاول التلويح لإيقاف السيارة. صوت السيارة المقتربة، وتئز ماضية. (٢ ١ ٩).



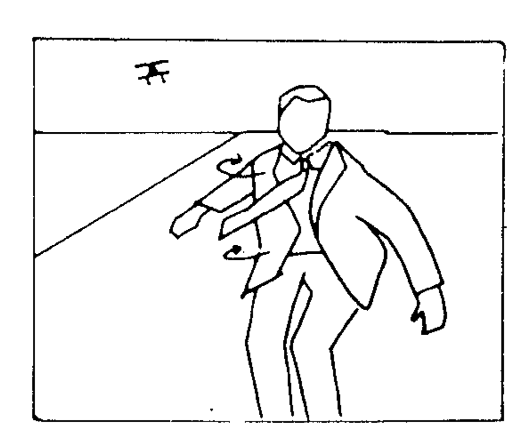
٨٦ ل. م. ظهر ثورنهيل بعد أن إستدار يساراً في الوقت الذي تمضي فيه السيارة. (٣/ ٢ ٤).



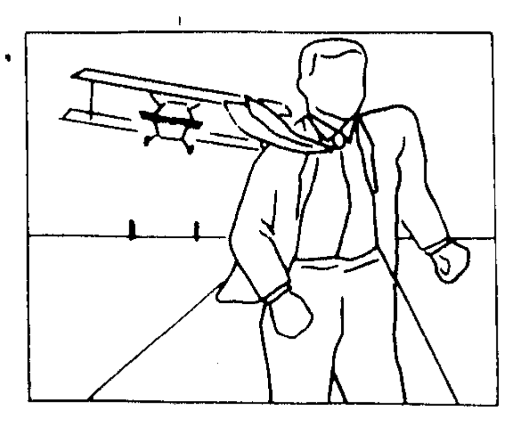
٨٧ ل. ب. ج. الطائرة في البعد، الصوت ثانية. (٣/ ١ ٢).



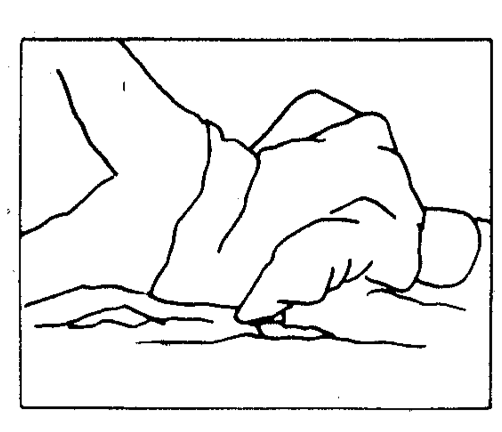
٨٨ ل. ب. ظهر ثورنهيل والطائرة في البعد في أعلى اليسار، تتجه نحوه.



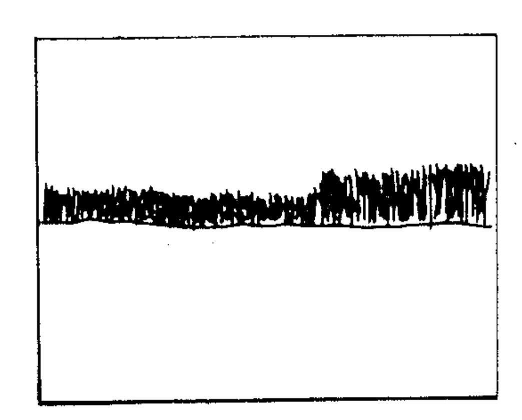
٨٨ب. ل. ب. ينظر إلى الطائرة، يستدير وينظر باحثا عن مكان للإختفاء، ينظر للطائرة ثانية يستدير ويركض باتجاه الة التصوير. الكاميرا تعكس إتجاه حركة المتابعة.



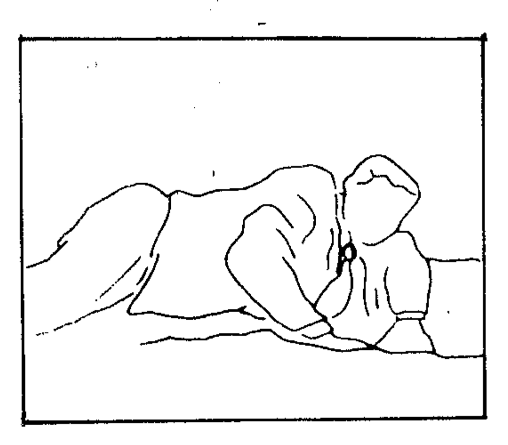
٨٨ ج ثورنهيل يركض نحو الكاميرا، والكاميرا تعكس إتجاه حركة المتابعة. يلتفت مرتين أثناء الركض لينظر إلى الطائرة. تمر فوق رأسه وتكاد تصيبه. (٢/ ١ ١٣).



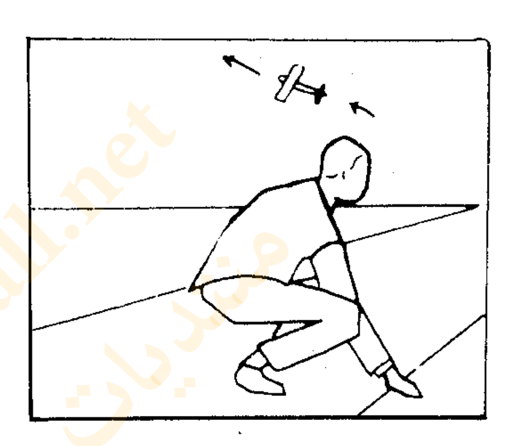
٨٩ ل. م. ثورنهيل يسقط. منظر جانبي، ساقاه في الهواء، صوت الطائرة والطلقات (٥).



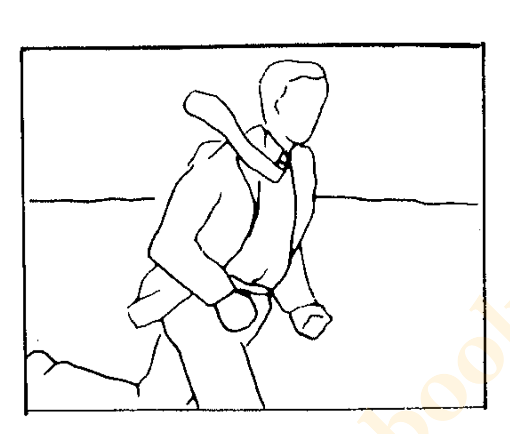
٩٠ ل. ب - و. ن. حقل القمح. مكان للإختفاء. (٢/١/٢)



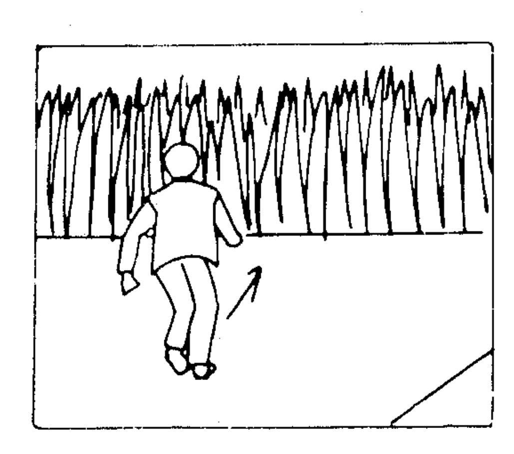
٩١ ل. م. ثورنهيل منبطحا على الأرض وهو ينظر. (٣ ٢ ١)



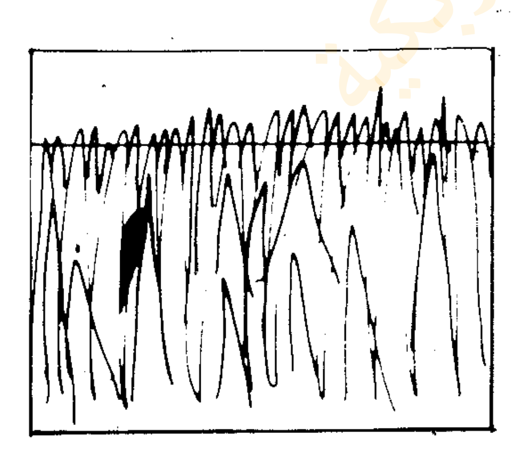
٩٢ ل. ب. ينهض ثورنهيل. الطائرة في البعد. نستدير ثانية هجوم اخر. (٣).



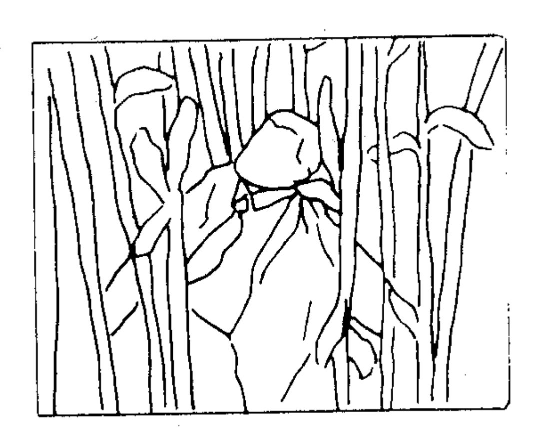
٩٣ ل. م. ثورنهيل يركض. يستدير ينظر إلى الطائرة تتابعه الكاميرا عندما يستدير إلى حقل القمح. (٢ ١ ٤)



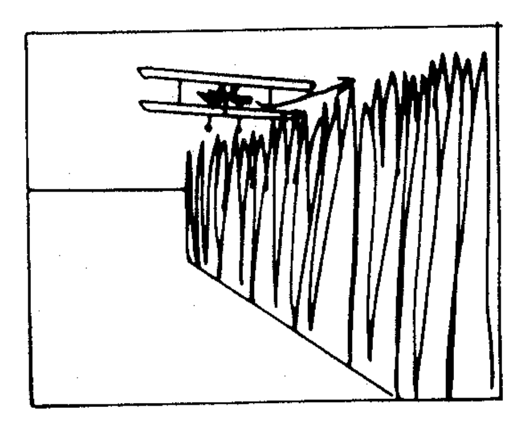
٩٤ ل. ب. زاوية واطئة. ظهر ثورنهيل وهو يدخل حقل القمح. زاوية الكاميرا الواطئة ترينا الكثير من الأرض وسقف القمح. يختفي بين القمح. (٤ ٣ ٢)



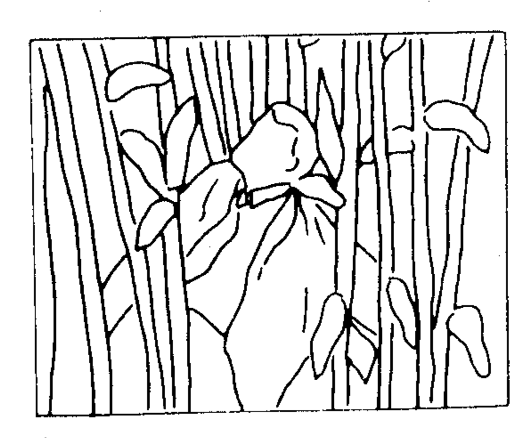
٩٥ ل. ب. صورة القمح. بقعة تظهر مكان إختفاء ثورنهيل. حفيف القمح. (٢).



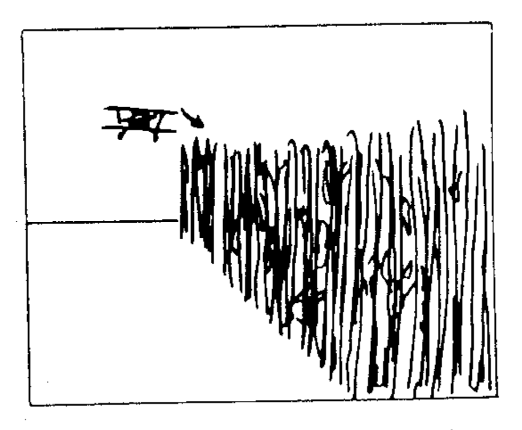
٩٦ ل. م. الكاميرا تتابع ثورنهيل إلى الأسفل وهو يسقط على الأرض في بقعة القمح. يلتفت وينظر إلى أعلى يرى فيما إذا كانت الطائرة قادمة، ينظر إلى الأسفل ثانية، الأعلى مرة أخرى إلى الأسفل ثانية، ثم إلى الأعلى. (٤/٣ ٧).



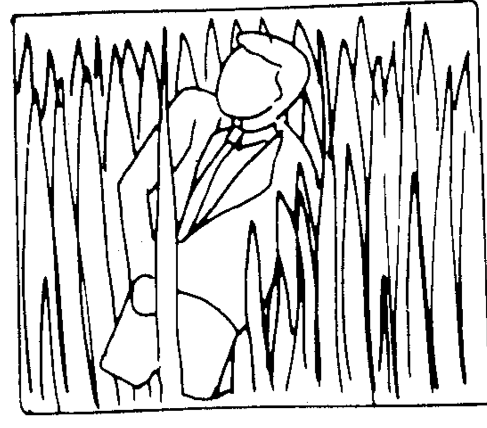
٩٧ ل. ب. الطائرة تقترب من حافة حقل الحنطة وفوقه الصوت يزداد. (٢/١ ٤).



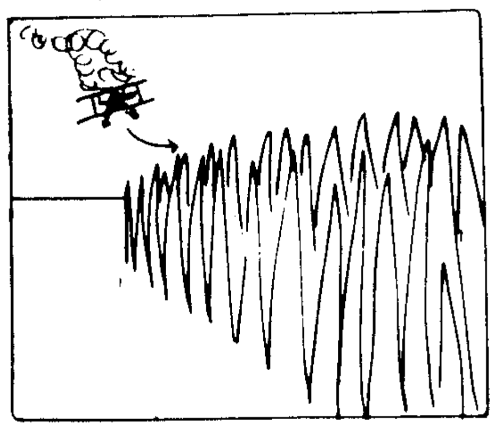
٩٨ ل.م. كما في ٩٦. القمح يصدر حفيفاً، هواء الطائرة يهب فوق الحقل، يرى ثور نهيل بأنه بعيد عن الخطر، ويبتسم قليلاً، ويشعر بأنه تغلب على مطارديه. (٥/٤ ١٥).



٩٩ ل. ب. تنزل الطائرة على المنحنى تعيد حركة ٩٧. الصوت يزداد. (٤/١ ٣).



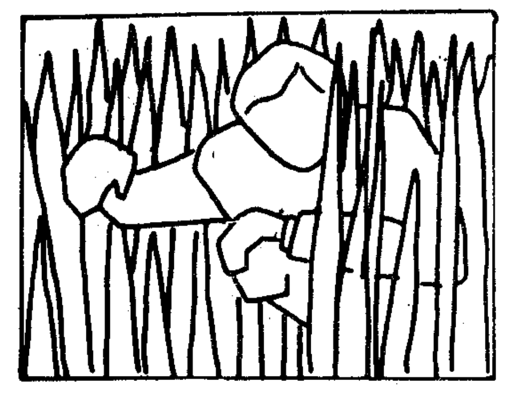
١٠٠ ل. م. كما في ٩٦، ٩٨ - ثور نهيل في القمح، ينهض يتلفت، يدرك فجأة طريق الطائرة الجديد. يفزع لأنها تعود ثانية. (٥/٤ ٤).



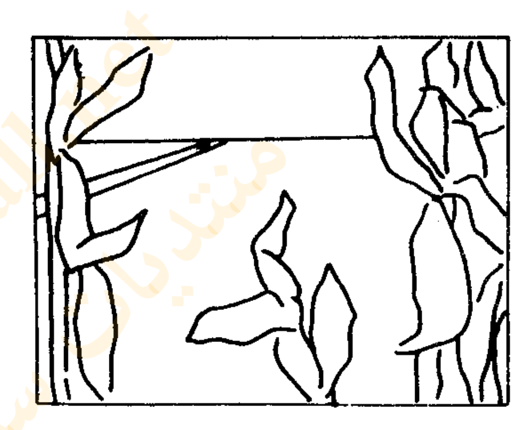
١٠١ ل. ب. الطائرة فوق حقل القمح كما في ٩٧، إلا أن هنالك غباراً يخرج من الطائرة. تقترب الطائرة من آلة التصوير. (٧).



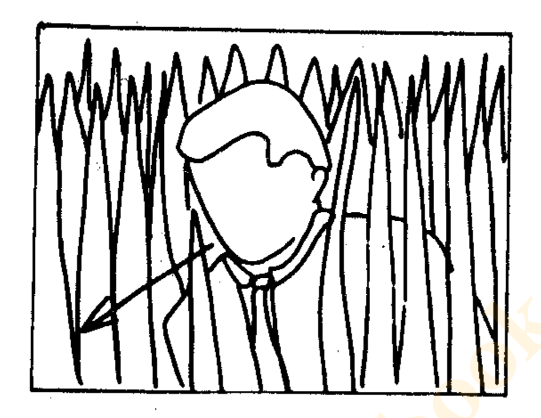
١٠٢ ل. م. كما في ٩٦، ٩٨، ١٠٠. نرى رد فعل ثورنهيل تجاه غبار الطائرة الذي يملأ الشاشة. يسعل، يخرج منديله والكاميرا تتابعه وهو يرفع جسمه ويخفضه. صوت سعال. (٤/ ١ ١٢).



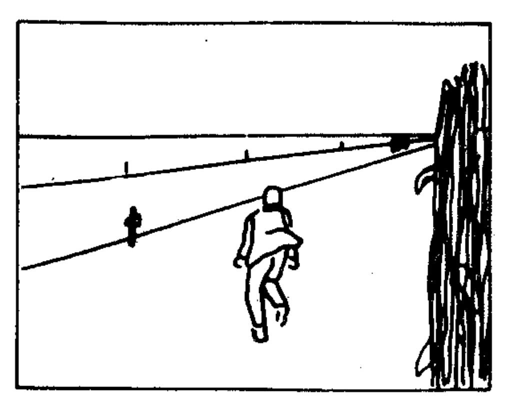
١٠٣ ل. م. ثورنهيل في القمح، لقطة جديدة، يركض تجاه الكاميرا ويحاول الخروج من القمح، حفيف القمح، ينظر إلى خارج الحقل. (٢/ ١ ٤).



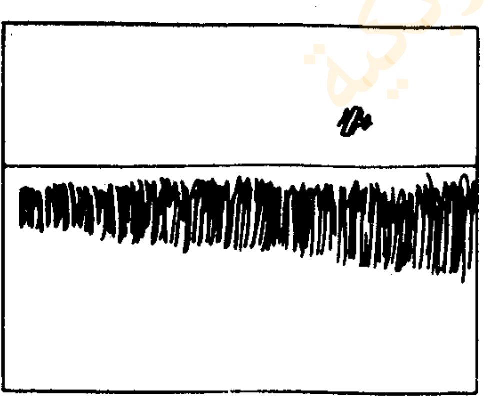
١٠٤ ل. ب. ج - و. ن. خارج حقل القمح، منظر الطريق من خلال حقل القمح، نرى ذرة صغيرة على الطريق لوري في البعد. (٤/ ٣ ٢).



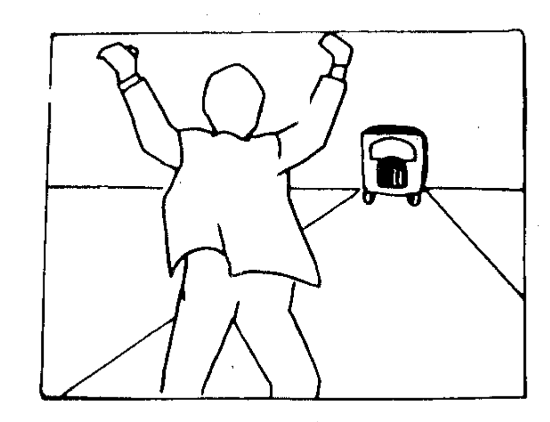
١٠٥ ل. م. ثورنهيل في الحقل، لكنه واقف. يتحرك إلى أمام ينظر إلى الخلف عالياً نحو الطائرة يهرع إلى اللوري وهو يقترب على الطريق، يسير خارج الإطار للحظة عند النهاية. (٢/ ١ ٣).



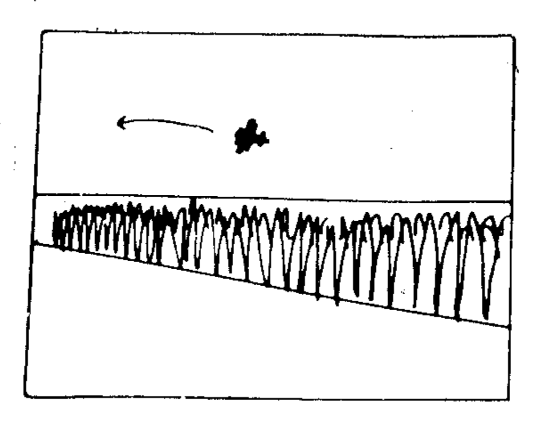
١٠٦ ل. ب. ثورنهيل يركض تجاه اللوري بامتداد الطريق صوت اللوري. (٤).



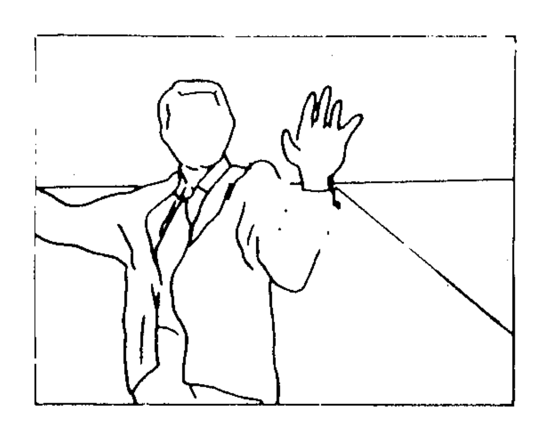
١٠٧ ل. ب. ج. تستدير الطائرة فوق الحقل، وتستعد للتحول نحوه. صوت الطائرة ضعيف، بوق اللوري. (٢).



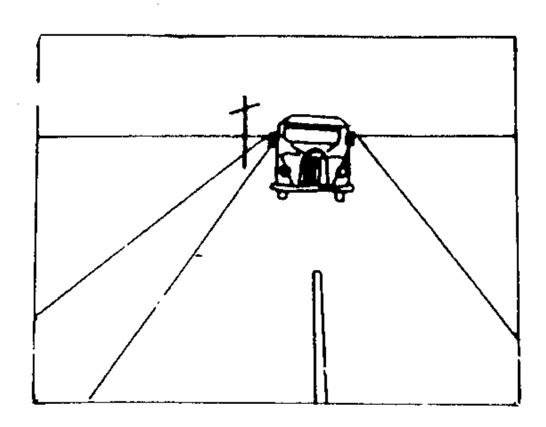
١٠٨ ل. ب. زاوية واطئة. ثورنهيل في الطريق، اللوري قادم، يلوح له. (٣/٢ ١).



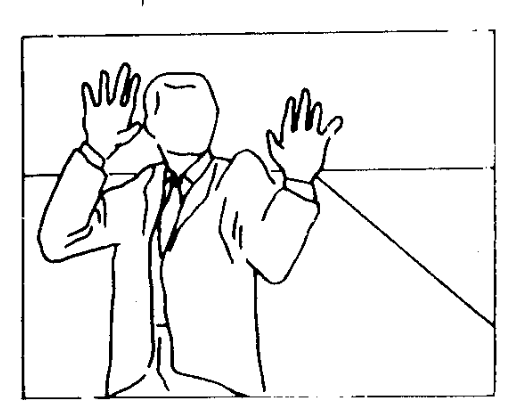
١٠٩ ل. ب. ج. إستمرار للقطة ١٠٧، الطائرة إلى اليسار أكثر. (٢).



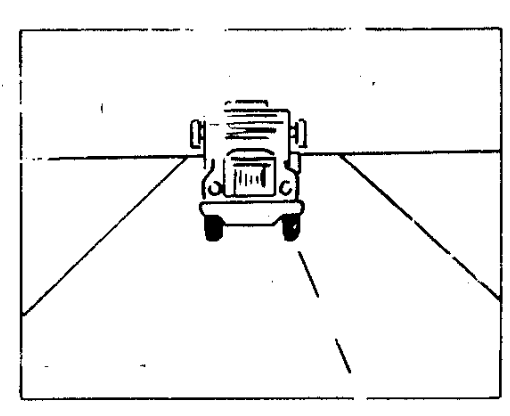
١١٠ ل. م. ثورنهيل يحاول إيقاف اللوري، أصوات أبواق وموقف العجلة. (٢).



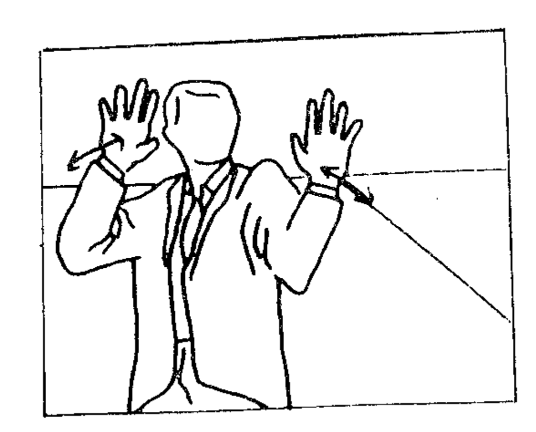
١١١ ل. ب. اللوري يقترب، ويكبر في الحجم. (٢).



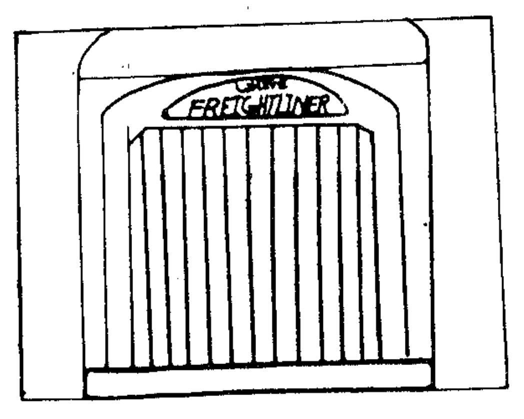
١١٢ ل. م. كما في ١١٠، غير أنه ينظر إلى الطائرة وهي تقترب إلى يساره، ثم يرفع يديه بدل يد واحدة ويعض على لسانه. (٢/١ ١).



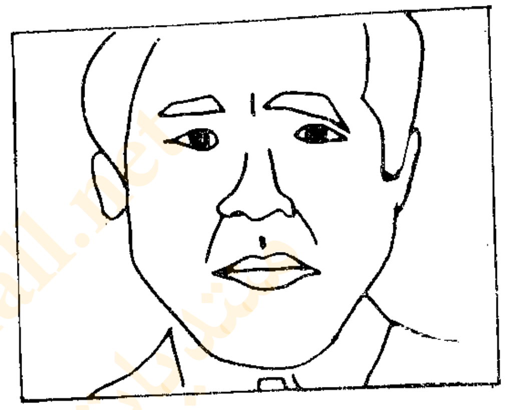
١١٣ ل. ب. اللوري أقرب من ذي قبل، على بعد خمسين ياردة أمام آلة التصوير. (١).



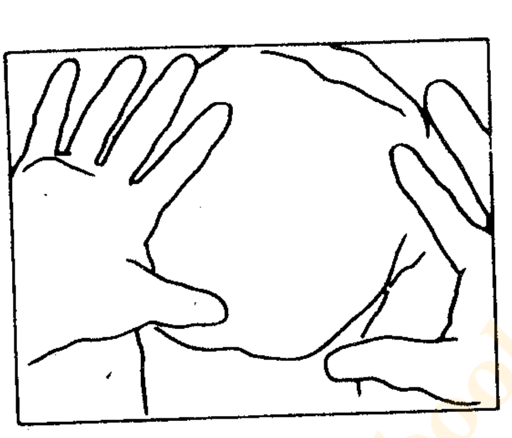
١١٤ ل. م. كما في ١١٢، ١١٠، ثورنهيل يلوح الآن بجنون. (١).



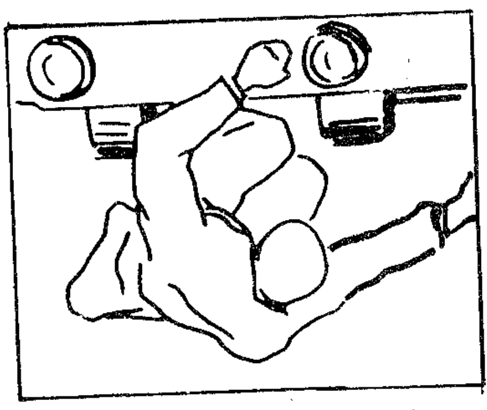
١١٥ ل. ك. شباك مقدمة ماكنة اللوري وهو يحاول الوقوف. أصوات الموقف. (١).



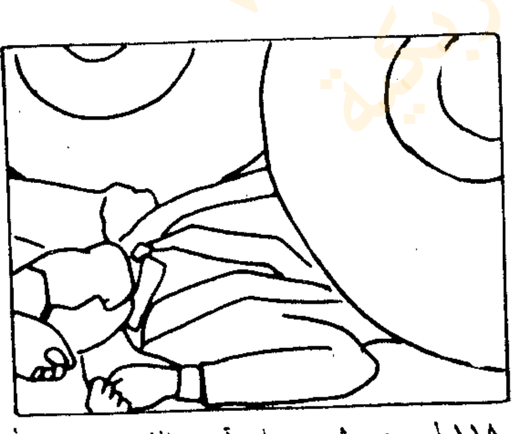
١١ ل. ك. وجه ثورنهيل في ألم محض وهو على وشك أن يدهس.



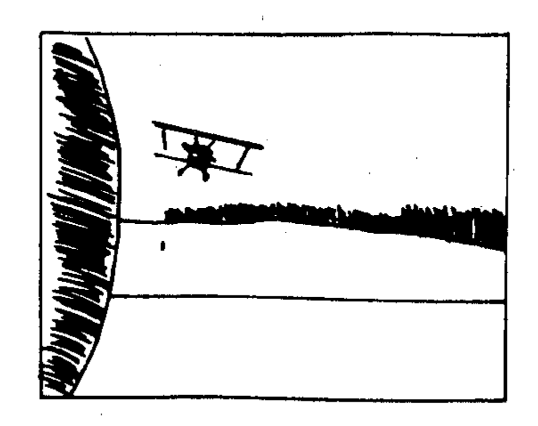
١١٦ ب يداه ترتفعان ورأسه ينخفض. (٥/ ٤).



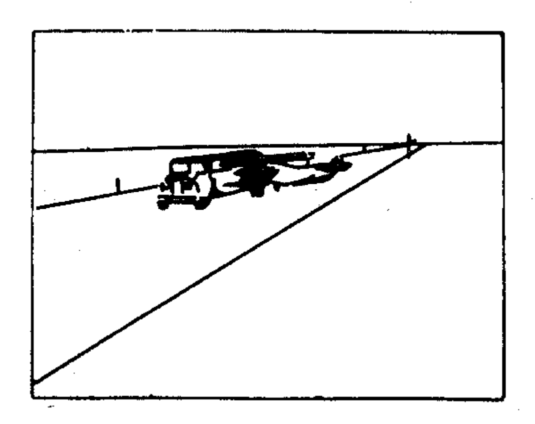
١١٧ ل ب. ثورنهيل يسقط تحت اللوري، منظر من الأمام. (١).



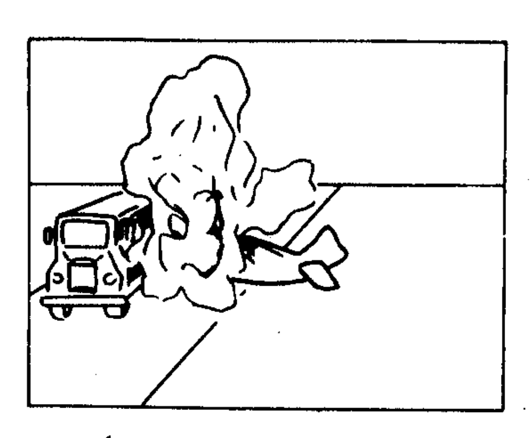
١١٨ ل. م. ثورنهيل تحت اللوري، منظر جانبي (١/٢ ٢).



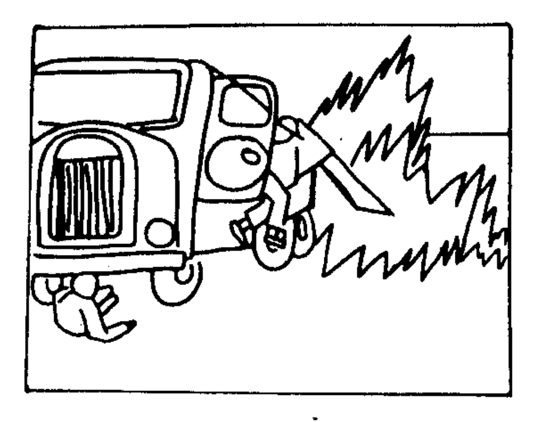
١١٩ ل. ب. زاوية واطئة. الطائرة تقترب من اللوري (والكاميرا) (٤/٣ ١).



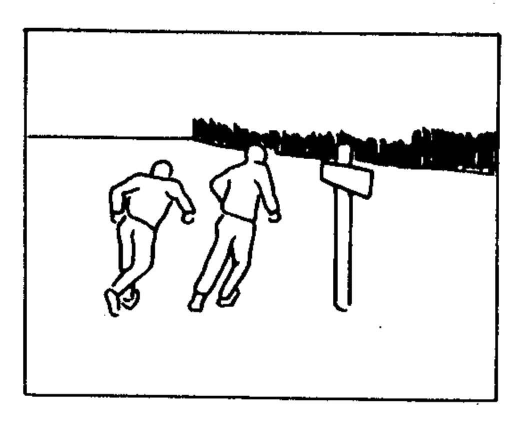
١٢٠ ل. ب. الطائرة تصطدم باللوري، المنظر عبر الطريق (١).



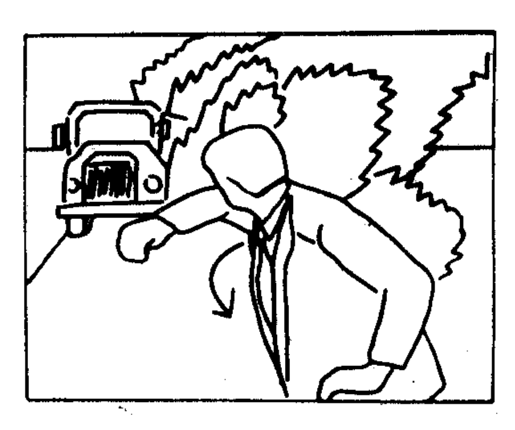
١٢١ ل. ب. اللوري ينفجر ملتهباً، زاوية أخرى للوري والطائرة. الموسيقى تبدأ وتستمر إلى نهاية المشهد. (٢/١ ٢).



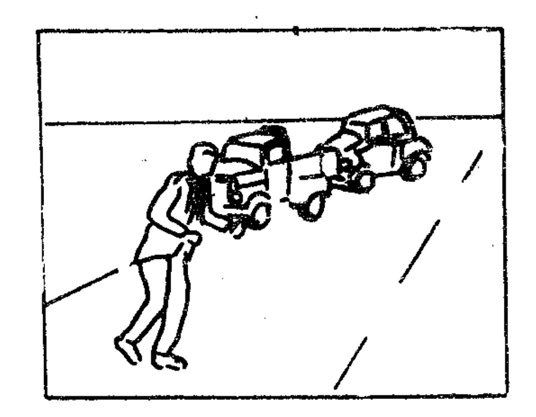
١٢٢ ل. ب. لقطة للوري في اللهب من الأمام، يخرج شخصان على عجل من السيارة.
السائق: دعنا نخرج من هنا، إنه على وشك الإنفجار. (٢/١ ٦).



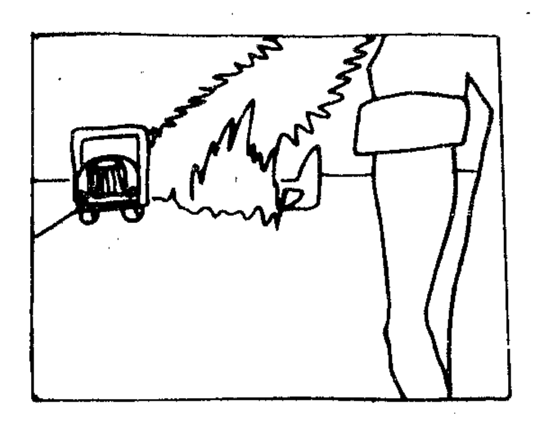
١٢٣ ل. ب. ظهور الرجال وهم يركضون بشكل مضحك إلى حقل القمح.. (٢).



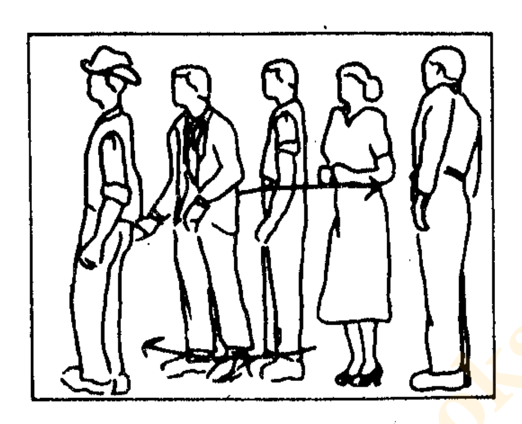
١٢٤ ل. ب. ثورنهيل يركض باتجاه الكاميرا هرباً من إنفجار شاحنة النفط خلفه. الموسيقى تتصاعد لتسكت أصوات الإنفجارات. (٤/٣ ٢).



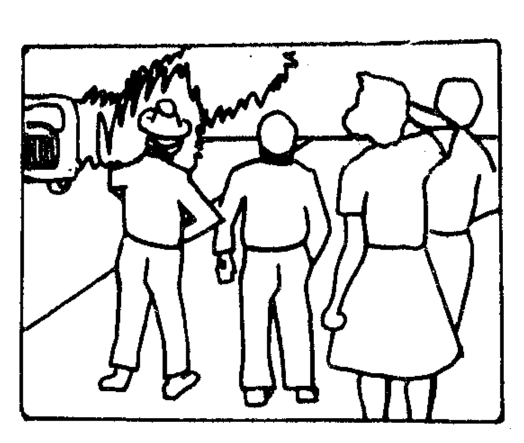
١٢٥ ل. ب. زاوية معكوسة لثورنهيل وهو يبتعد عن الإنفجار. تقف سيارة إلى جانب الطريق، يتبعها بيكاب يحمل ثلاجة ويقف أمامها. الأبواب تفتح ويخرج الناس. يتجه ثورنهيل إليهم يحادثهم. ليس هنالك أصوات تسمع (الموسيقى تستمر)، ولكننا نرى حركاته توضح توضيحه. (٩).



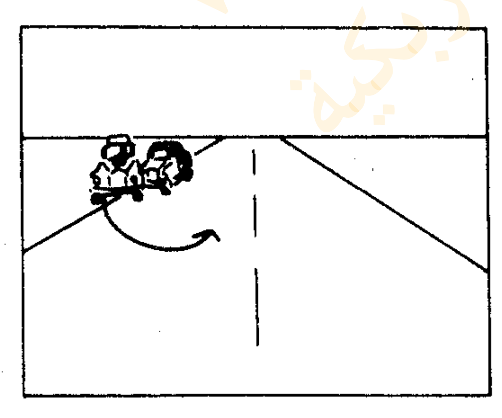
١٢٦ ل. ب. منظر الإنفجار في البعد مع لقطة كبيرة لذراع الفلاح إلى اليمين. (٢).



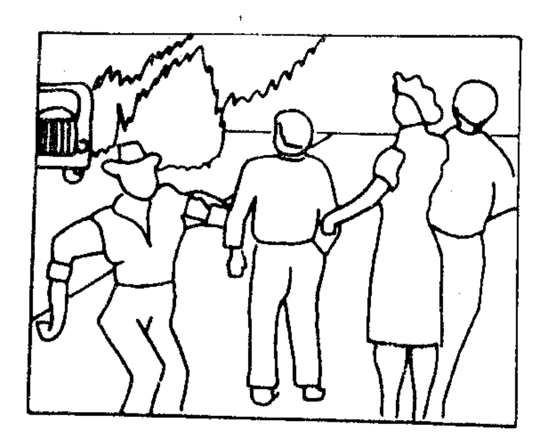
١٢٧ ل. ب. ثورنهيل والآخرون يراقبون الإنفجار ينسحب من المشهد إلى يمين الإطار بينما يتقدمون إلى الحطام. يتراجع ثورنهيل بدون أن يلاحظه أحد منهم. (١١).



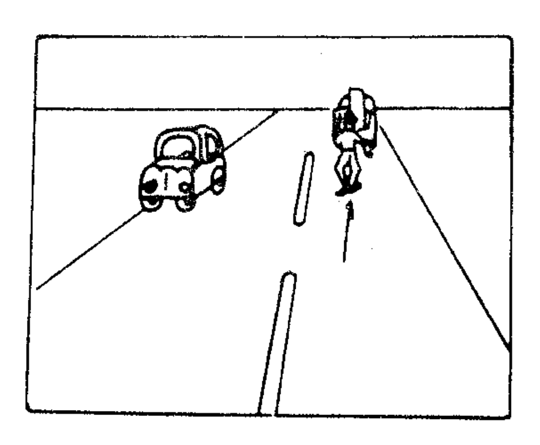
١٢٨ ل. ب. ظهور الآخرين وهم يراقبون الإنفجار، (٣/١ ٦).



١٢٩ ل. ب. ثورنهيل يركب البيكاب والثلاجة في الخلف ويبتعد بينما الآخرون يراقبون الإنفجار. (٥/ ٤ ٣).



١٣٠ ل. ب. كما في ١٢٨، إلا أن الفلاح يستدير فيرى البيكاب وقد سرق، فيصرخ «هاي». (٢/١/٢)



١٣١ ل. ب. مطاردة الفلاح المنحني الساقين المضحك. يقف أخيراً في حين يختفي البيكاب في البعد. «إرجع، إرجع.» إنه يصرخ. تداخل الصورة مع المقطع التالي. (١٥).

لكي يشجعنا هتشكوك على أن نشخص موقفنا مع ثورنهيل فإنه يستخدم غالباً لقطات وجهة النظر وبذلك يجبرنا حرفياً على أن نرى الأشياء من خلال عيني البطل. هذه اللقطات مؤثرة بصورة خاصة عندما تمتزج بآلة تصوير متابعة. يستغل هتشكوك التأثيرات العاطفية للمساحات المتجاورة باقتصاد كبير. هنالك لقطتان كبيرتان في المشهد بأكمله: المقدمة المشبكة للشاحنة ووجه ثورنهيل قبل أن تصطدم به الشاحنة مباشرة. هذه اللقطات الكبيرة تقدم لنا الواحدة بعد الأخرى للتقليل من الإحساس بالوقع المادي. إيقاع المونتاج بديع فاللقطات الأولى أطول وتبدو أنها «لا تحتوي» على شيء وهي محاولة من جانب هتشكوك مقصودة لإثارة نوع من الاسترخاء ثم الضجر لدى المشاهد. في الذروة تطلق اللقطات منقطعة في تسارع إنفجاري. حتى مع منظر غير مهم من الناحية الصورية نجد أن ميزانسين هتشكوك وخاصة استخدامه الدقيق للإطار - نموذجياً. يقول هتشكوك «أنا لا أتابع جغرافية المنظر وإنما جغرافية الشاشة».

المتكررات والرموز والاستعارات والتلميحات

في عام ١٩٤٨ وفي مقال بعنوان «الكاميرا الفلم» لاحظ السكندر استروك بأن إحدى المشكلات التقليدية في الفلم كانت صعوبة التعبير عن

الأفكار. اختراع الصوت كان بالطبع ميزة عظيمة بالنسبة لصانع الفلم، إذ إنه استطاع مع اللغة المنطوقة أن يعبر تقريباً عن أي نوع من الأفكار التجريدية. إلا أن المخرجين السينمائيين أرادوا أيضاً أن يستكشفوا إمكانيات الصورة كمعبر عن الأفكار المجردة. في الواقع ابتكر صانعو الأفلام حتى قبل عصر الصوت عدداً من التقنيات التشخيصية غير اللفظية.

الأسلوب التشخيصي يمكن تعريفه بأنه وسيلة فنية يوحى من خلالها شيء ما بفكرة مجردة أو عاطفة مجردة أبعد مما يعنيه الشيء ذاته. هنالك عدد من هذه الأساليب في الأدب والسينما إلا أن أكثرها شيوعاً المتكررات والرموز والاستعارات. في التطبيق الفعلي هنالك قدر كبير من التداخل بين هذه المصطلحات المتشابكة. كل هذه هي وسائل «رمزية» طالما أنها تضمن الشيء أو الحدث مغزى أبعد من دلالاته المحدودة للمعنى إلا أن أكثر الطرق براغماتية في التفريق بين هذه التقنيات ربما كانت طريقة وصف درجة بروز كل منها. المتكررات أقلها تطرفاً، والاستعارة أكثرها ظهوراً والرمز مصطلح عام يقع بين هذه وتلك رغم أن كل صنف يتداخل بعض الشيء مع جاره.

المتكررات تتصل بصورة تامة بالنسيج الواقعي للفلم حتى أن باستطاعتنا أن نشير إليها تقريباً على أنها رموز «غاطسة» أو «غير مرئية». المتكرر هو وسيلة تعاد بانتظام في الفلم ومع ذلك فهي لا تثير الانتباه لذاتها. حتى بعد عدة إعادات للمتكرر نجده لا يكون دائماً ظاهراً لأن مغزاه الرمزي لا يترك لكي يعلو أو «يفضل» نفسه عن حرفيته (٨- ١٠) الأشكال الدائرية في (السامريون السبعة) مثال جيد على المتكرر الصوري، ولكن المتكرر قد يكون موسيقياً أو حركياً (مثل لقطات المتابعة في فلم ٨١/٢) أو لفظياً (كما في المصطلح) «البرعم». في فلم (المواطن كين) أو مسموعاً (مثل ضربات الأمواج في فلم «لافنتورا»).

الرمز لا يعاد ليوحي بفكرته إذ إن مغزاه واضح عادة من إطاره الدرامي المحدد. الرموز مثل المتكررات يمكن أن تكون أشياء ملموسة إلا أن هنالك معنى (إضافياً) كامناً. أضف إلى ذلك إن المعاني الرمزية لهذه الأشياء يمكن أن



٨ ـ ١٠ [سايكو]
إخراج (ألفريد هتشكوك).
المتكررات غير ملفتة للنظر عموماً في الفلم إلى درجة أنها تمر بدون أن يلاحظها أحد حتى بعد عدة مشاهدات. في فلم سايكو مثلاً استخدم سايكو متكرر «الثنائي» بكثافة عالية، ثنائي الممثلين (جانيت لي وفيرا مايلز) و (أنتوني بيركنز وجون كافان) تم اختيارهم بسبب الشبه الفيزيائي. الكثير من المشاهد يقدم لنا مرايا تقوي الشعور بمتكرر الثنائيات، إضافة إلى أن ذلك يوحي بمواضيع الحقيقة ضد الوهم، والحقيقة ضد الزيف والسلوك الواعي ضد الدوافع غير العاقلة.

تنتقل مع السياق الدرامي. مثل جيد على انتقال الدلالات الرمزية يمكن مشاهدته في النسخة غير المقطعة من فلم كوروساوا (السامريون السبعة). في هذا الفلم ينجذب سامري شاب وفتاة فلاحة إلى بعضهما إلا إن الاختلافات الطبقية تكون عقبة لا يمكن التغلب عليها. في مشهد يجري في وقت متأخر من الليل يتقابل الاثنان صدفة. يؤكد كوروساوا انفصالها بالحفاظ عليهما في أطر منفصلة في الوقت الذي تكون فيه نار مضطرمة في الخارج كنوع من الموانع (٨ـ ١١، ب). إلا أن انجذابهما قوي، بعدها يظهران في اللقطة نفسها والنار بينهما توحي أنها العقبة الوحيدة. مع ذلك وبصورة مناقضة توحي

النار أيضاً بأنها الرغبة الجنسية التي يشعر بها كلاهما. (٨- ١١، ج) يقتربان من بعضهما فتصبح النار إلى جانبهما ورمزها الجنسي مهيمن (٨- ١١، د) يدخلان كوخاً فيكون الضوء من النار الخارجية تأكيداً على الجو الجنسي للمشهد. (٨- ١١، هـ) فجأة يعثر والد الفتاة على العاشقين فتصبح النار اللاهثة إيحاءً بالغضب الاخلاقي وتكاد صورتها تمحى من شدة ضوء النار (٨- ١١، و) تمطر السماء ويعود السامري الشاب يائساً (٨- ١١، ز). في نهاية المشهد يقدم لنا كوروساوا لقطة كبيرة للنار والمطر يطفىء لهيبها (٨- ١١).

الاستعارة تعرف عادة بأنها مقارنة من نوع معين قد لا تكون صحيحة حرفياً. مصطلحان غير مرتبطين اعتيادياً يوضعان معه وينتجان إحساساً معيناً بعدم التمازج الحرفي. «زمن سام» و«يمزقه الحزن» و«ابتلعه الحب» كل هذه استعارات لفظية. المونتاج مصدر متكرر للاستعارة في الفلم، إذ إنه يمكن ربط لقطتين سوية لإخراج فكرة رمزية ثالثة. هذا هو أساس نظرية آ نشتاين في المونتاج. في فلم (أكتوبر) مثلاً انتقد قلق ومخاوف السياسيين اللاثوريين بجعل اللقطات تتقاطع وهي ترينا «كورس سماوي» وعازفات على القيثار مع لقطات سياسي يلقي بخطبته الجبانة. صف عازفات القيثار الجميلات يأتي.

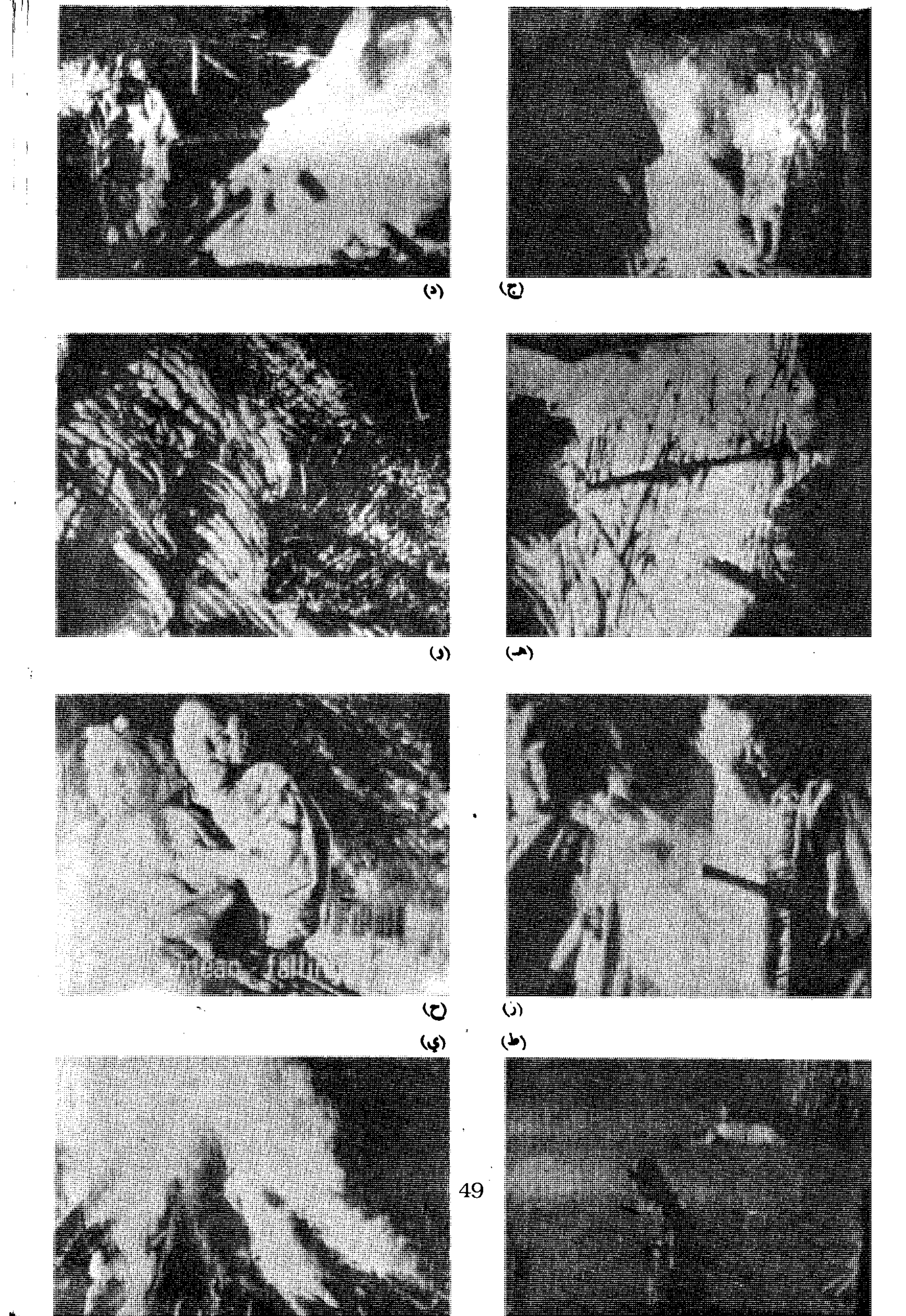
٨ - ١١ أ - ي [السامريون السبعة]
إخراج (أكيرا كوروساوا)

(أ)



(ب)





(ج) (د)

(هـ) (و)

(ز) (ح)

(ط) (ي)



٨ ـ ١٢ [آه الرجل المحظوظ]
إخراج (لندزي أندرسون) و (ديفيد شيروبين) عن فكرة (مالكولم ماكدويل)..
الإستعارة في السينما كمثيلتها في الأدب تقدم عادة النموذج الشائع بدور البطل، الذي يبدو وكأنه قالب للإنسانية عموماً. وبالمثل نجد أن كل شخصية ومقطع في الإستعارة يمثل عادة جانباً عريضاً من المجتمع المعاصر. هنا مثلاً شخصية «العالم المجنون» تمثل التجاوزات للإنسانية في التجريب العلمي. المشاهد الأخرى تتناول الدين، ورجال الأعمال، والسياسة والفن وهكذا.

«من لا مكان» أي أنهن غير موجودات في الموقع (وهي قاعة استقبال) وإنما يتم تقديمهن استعارة فقط. المؤثرات الخاصة في التصوير السينمائي تستخدم أيضاً لخلق أفكار الاستعارة إذ عن طريق استخدام الطابعة السينمائية يمكن ربط شيئين أو أكثر في الإطار نفسه لخلق أفكار لا مقابل مادي لها في الواقع. الاستعارة السينمائية إذاً دائمًا بارزة بعض الشيء وبخلاف المتكررات وأكثر الرموز فإن الاستعارات أقل ترابطاً من الناحية السياقية وأقل «واقعية» وفقاً لإدراكنا العادي.

هنالك أسلوبان تشخيصيان آخران يتم استخدامهما في الفلم والأدب: الكناية والتلميح. الأول نادراً ما يستخدم في السينما لأنه يميل إلى استخدام التبسيط. في الكناية هناك تطابق بسيط بين هذا وذاك، بين شخصية أو موقف وفكرة رمزية عامة، وظاهرة القصص الكنيوية مثل فلم بين (ميكي الأول) تتعامل عموماً مع فكرة الحياة بصورتها العامة (٨-١٢). من أشهر

الأمثلة على الكناية شخصية الموت في فلم بيركمان (الختم السابع) لا داعي للقول بأن ليس هنالك الكثير من الغموض فيما يفترض أن تمثله الشخصية. في الواقع الكناية يتم تجنبها عموماً بالذات لأنها تفتقر إلى الرنين والإيحاء والغموض وكلها تجعل المتكررات والرموز والاستعارة مثيرة غالباً.

أما التلميح فهو نوع شائع من المقارنة الأدبية إنه إشارة متضمنة موجهة عادة إلى حدث أو شخص أو عمل فني (٨- ١٣). يحتوي فلم **دنيس هوبر** (الراكب السهل) عدداً من التلميحات لأشخاص ولأحداث من التاريخ الأمريكي. إن اسم الشخصية الرئيسية هو (وايات) ويبدو أنه تلميح إلى اسم (وايات ايرب) كما أن رفيقه هو بيللي الذي يرتدي صداراً جلدياً موحياً

٨ ـ ١٣ [صرخات وهمسات]
إخراج وتأليف (انكمار بيركمان).
التلميح هو إشارة غير مباشرة عادة إلى عمل فني أو شخص أو حدث معروف, هنا نجد صورة بيركمان تذكرنا بمنحوتة ميكائيل أنجيلو المشهورة «بيتا». شخصية الأم المتألمة تلمح إلى عدد من اللوحات الزيتية لعهد النهضة التي تعالج موضوع «مادونّا دولورسا».





٨ - ١٤ [المرأة هي المرأة]
إخراج وتأليف (جان لوك كودار)
التكريم السينمائي هو تمجيد باحترام أو بمسرح لأحد السينمائيين. هنا نجد الشخصيات تنفجر بالغناء والرقص العفويين في نفس الوقت الذي تعرب فيه عن رغبتها للظهور في فلم موسيقي في أحد استديوهات (M — G — M) من إخراج جين كيلي وتصميم الرقص لبوب فوس.

بشخصية وايلد بيل هيكوك. بعض شبان جماعة الهيبيين يرتدي لباس الهنود. نعلم بأنهم كادوا يموتون جوعاً في الشتاء السابق وها هم يزرعون الذرة للشتاء القادم. إن التلميح بالملابس يشير إلى أنهم مثل الهنود الحمر في أمريكا في الماضي أي أن الهيبيين إما سيموتون من الجوع أو يتحطمون.

إن الإشارة الواضحة في السينما أو التلميح إلى فلم أو مخرج أو لقطة مشهورة أخرى تسمى أحياناً (تقديراً). التقدير السينمائي ليس مجرد «اقتباس» وإنما هو فروض يقدمها المخرج لأستاذ سينمائي سابق أو زميل معاصر (٨-١٤) في فلم بوكدانوفتش (العرض الأخير) مثلاً نجد الأبطال الشباب في الفلم يذهبون إلى السينما في ليلتهم الأخيرة معاً. الفلم الذي يشاهدونه هو أحد أفلام هوارد هوكز (الراكب الأحمر) وهو أحد أفلام الغرب الكلاسيكية في أواخر الأربعينات. الأقدام المصورة من فلم هوكز توصل عضوياً مع فلم بوكدانوفتش إذ إن الغرب في نموذجه البطولي كما يظهر في (الراكب الأحمر) يقارن بسخرية مع تكساس المعاصرة المتداعية التي تظهر في فلم (العرض الأخير) موقع أحداث الفلم. العروض التقديرية نشرّها كودار وتروفو حيث تعج أفلامهما بمثل هذه المساهمات التقديرية.

ربما كانت أفضل طريقة عملية في مشاهدة كيف تؤدي المتكررات والرموز والاستعارات والكنايات وظيفتها حقاً هو أن نستكشف بالتفصيل استخدامها في فلم واحد. فلم بركمان (برسونا) هو واحد من أكثر الأفلام تعقيداً في الصنع، وتأتي كثافة الفلم وغناه بدرجة كبيرة من استخدام بيركمان

الموسع هذه التقنيات. يستخدم المخرج كل أنواع الاستعارة السينمائية تقريباً بضمنها الاستعارات الصورية. هنالك أيضاً العديد من التلميحات والمتكررات في (بيرسونا) يبرز من بين الكثير نوعان من المتكررات: موضوع «الأزواج» (دالاً على انفصام وامتزاج الشخصيات)، ومتكررات الشلل وعدم القدرة على الحركة (وهي توحي بالموت). هنالك متكررات للدم والأيدي والعيون.

الموضوع الأساس للفلم هو الشيزوفرينيا الذي يستغله بيركمان كقاعدة رمزية لاهتمامات فلسفية وميتافيزيقية أكبر. ممثلة مسرحية مشهورة هي اليزابث فولكر (ليف أولمان) تتوقف عن الكلام فجأة بينما هي تؤدي دورها على المسرح في الدور الرئيسي (الكترا). بعد أيام من الصمت ترفض خلالها الكلام مع زوجها وابنها الشاب، تحال إلى مستشفى للأمراض النفسية. يطلب إلى الما وهي ممرضة شابة (بيبي اندرسون) أن تتولى رعاية الممثلة في كوخ صيفي للطبيب النفساني حيث يأمل الطبيب أن تدفع الممرضة الشابة السهلة الانفعال الممثلة إلى الكلام. تترك المرأتان وحدهما على الجزيرة الصخرية القاحلة فتنجذبان عاطفياً إلى بعضهما رغم أن اليزابث تبقى صامتة. بتشجيع من اهتمام اليزابث المجامل تروي الما بألم قصة حفلة داعرة شاركت فيها مرة. ونتيجة لذلك تحمل الممرضة ثم تقرر فيما بعد الاجهاض. بعد رواية القصة تبدأ الما الآن تشعر بالألم والذنب لأفعالها الماضية. بعد تبادل الثقة تنجذب الممرضة أكثر نحو اليزابث حتى إلى درجة التصور بأن الاثنتين متشابهتان من الناحية الفيزيائية والمزاجية.

طوال هذا الوقت تستمع اليزابث الغامضة بإنصات واهتمام مع تعاطف ظاهر بعض الأحيان وفي أحيان أخرى مع استمتاع ودي معين. تبدو حياة الما تافهة بالمقارنة مع الرعب الذي خبرته اليزابث كما يبدو. عندما تعرض الما رغبتها بارسال رسالة لمريضتها لا تستطيع الممرضة أن تقاوم إغراء قراءة الرسالة إذ إن اليزابث أهملت (عن قصد؟) غلق المظروف. تكتب المشكلة في رسالتها بفضول متجرد عن خبرات الما الجنسية. لا تستطيع اليزابث مقاومة القيام «بدراسة» صديقتها (ربما لدور قادم لها؟) هذه الخيانة الطارئة يكون لها

تأثر نفسي جارح على الما. من هذه النقطة فصاعداً لا نعرف فيما إذا كنا نشاهد أحداثاً حقيقية أو متخيلة. كما إننا لسنا متأكدين من التي تتخيل هي الما أو اليزابث ـ رغم أن أكثر الاحتمال هو أنها الما. تتخاصم المرأتان بعنف. تبدأ شخصياتهما بالامتزاج بدقة في البداية ثم بصورة درامية وبدون سيطرة. تمارس الما الحب مع فولكر بينما تراقب زوجته ذلك بانفصام وحزن ويأس. يدخل بيركمان عدداً من المشاهد المتخيلة بين المرأتين تدور أحداثها في خواء عديم الزمن. تقاوم الما يائسة امتزاج الشخصيات مع اليزابث ولكن بدون نجاح. فجأة تختفي اليزابث بصورة غامضة بعد ذلك بوقت قليل نشاهد الما تحزم ملابسها وتغلق الكوخ وتغادر وحدها في باص خالٍ. تنتهي القصة النفسية هنا بنهاية غامضة وبدون حل.

رغم القوة الدرامية العظيمة فإن هذا هو هيكل فلم بيركمان إذا إن الفلم هو أيضاً استكشاف فلسفي معقد للمعضلات والمسؤوليات التي على الفنان تجاه محيطه الاجتماعي والسياسي. قصة المرأتين محاطة بنوع من الأطر التي تضم سلسلة من اللقطات، الموجزة الأثيرية تقريباً. أغلب هذه اللقطات لا ترتبط من ناحية السياق بالقصة الأساسية ولكنها تخدم كاستعارات لمواضيع بيركمان الفلسفية. الاستعارات المنتجة لا نجدها فقط في بداية ونهاية الفلم ولكن في منتصف الفلم أيضاً حيث تنفجر بعنف عند انقلاب حب الما لأليزابث إلى كراهية.

إن المشهد المعقد السابق للعناوين يؤدي وظيفة المقدمة الموسيقية التي تقدم بإيجاز أكثر الأفكار المهمة التي ستتطور في القصة الأساسية. بعض اللقطات في هذا المشهد تتحدى التحليل الدقيق وحتى بيركمان غير واثق مما يعنيه القليل منها. في هذا الموقع من مشاهدة الفلم لا ينتظر منا بالطبع أن نعرف مغزى أغلب هذه اللقطات. إنها تؤدي وظيفتها في الأغلب على مستوى الأحشاء الداخلية. إنها قصدت لكي تدفعنا بشدة بعيداً عن الاسترخاء. إن اللقطة الافتتاحية في الفلم ترينا قوس الإضاءة الكاربوني لجهاز عرض سينمائي وهو يضاء (٨-١٥أ) ثم نشاهد في تتابع سريع شريطاً فلمياً يخرج من بين العجلات المسننة لجهاز العرض وصوراً معينة من الفلم

السينمائي تدور بسرعة لا يمكن السيطرة معها على الشاشة. ثم يقطع إلى جسم كارتوني مقلوب لإمرأة تغسل وجهها في ميناء ذي ساحل صخري (١٥ ب) يمكن مشاهدة الثقوب في هذا الفلم الكارتوني بوضوح. كل هذه الصور توحي بأن (بيرسونا) سوف* يعالج في جانب منه مشاكل صناعة السينما ربما لأن جسمي الما واليزابث هما في ذاتهما «أشخاص» أو أقنعة لخبرات بيركمان الفنية والسايكولوجية. إن العطل الميكانيكي في جهاز العرض يقدم بالتأكيد استعارة تتنبأ بانهيار الجهاز العاطفي للمرأتين. لقطة المرأة التي تغسل وجهها تتبع بلقطة كبيرة ليدين حقيقيتين تغتسلان (١٥ ج) ربما كان هذا التجاور هو تعليق على اللاجدوى المؤسية للفن في قدرته على تجسيد الخبرات الحقيقية بكل تعقيداتها. أي إن الفن مهما بلغت تعقيداته يجب أن يظل دائماً النسخة الكاريكاتورية المضحكة وغير الكافية من الشيء الحقيقي بالنسبة للفنان الذي يحاول أن يظهر للخارج مشاعره وأفكاره. التجاور يمكن أن يكون أيضاً دليلاً على المستويات المتنوعة للحقيقة التي سيستخدمها بيركمان خلال فلمه.

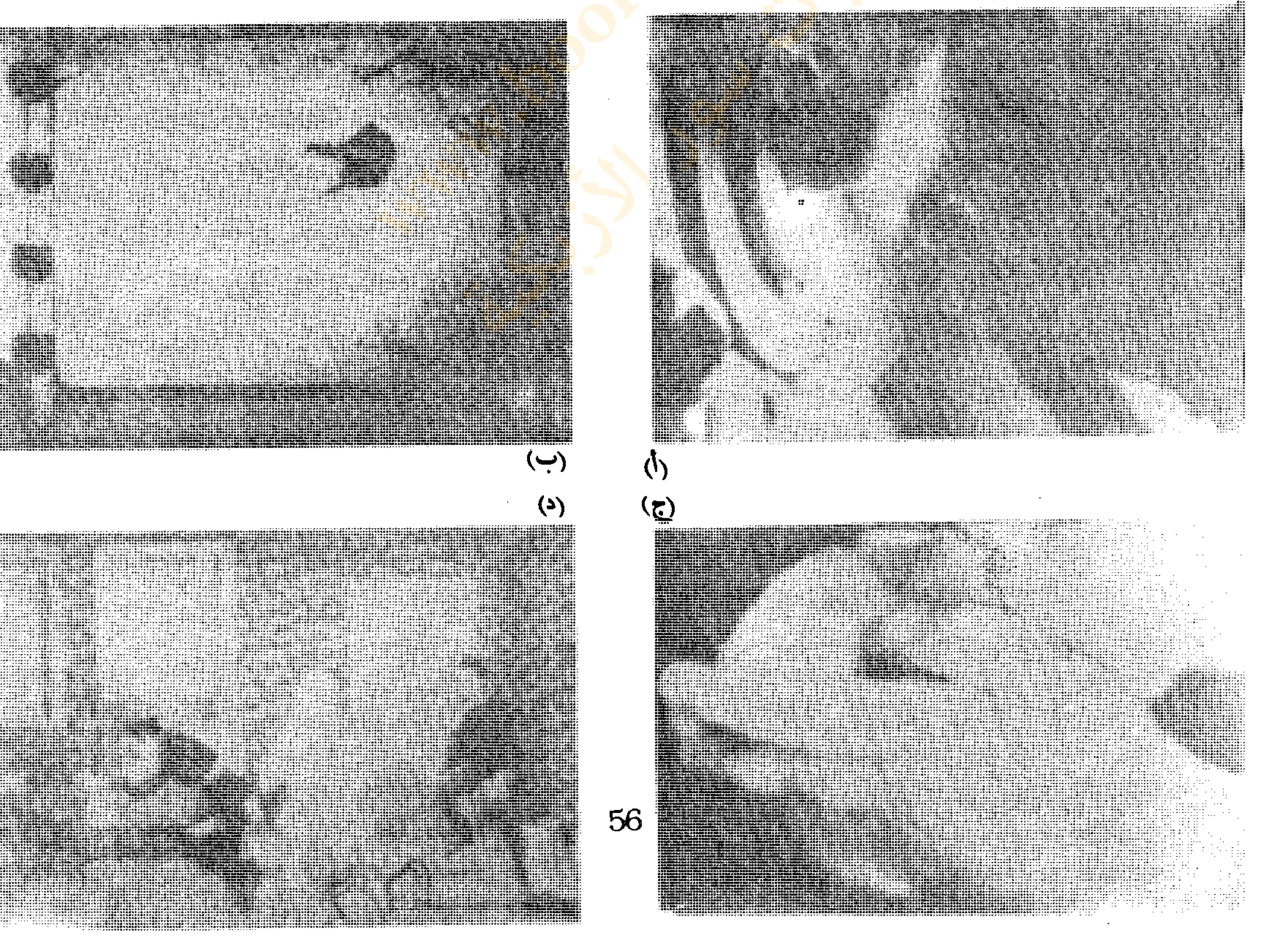
ثم يقطع المخرج إلى مشهد سريع الحركة يبدو كفلم صامت مضحك قديم يرينا رجلاً يلاحقه الشيطان وهيكل عظمي (١٥ د) مرة أخرى، يندفع المرء إلى مشاهدة هذا المشهد كتعليق مقصود على قصور فن الفلم في معالجة مواضيع معقدة مثل الشر والموت. ثم يدخل بيركمان ثلاث لقطات بالقطع توحي بالتلميح الديني. أولاً هنالك لقطة لعنكبوت أسود يبدو أنه تلميح إلى فلم سابق لبيركمان بعنوان (خلال الزجاج بظلمة) (في ذلك الفلم يعجب فنان - في هذه الحال روائي - بانحدار ابنته إلى الجنون ويستخدم خبراتها كمادة لفنه. في نهاية الفلم تتخيل المرأة أنها ترى الله - عنكبوت مرعب أسود).

اللقطة الثانية صورة زاد تعريضها لحمل ميت مفتوح الأحشاء. تدخل يد في بطنه وتخرج المصران. تستدير آلة التصوير قليلاً فنرى عين الحمل الزجاجية تنظر بجمود (١٥ هـ). اللقطة الثالثة ترينا مسماراً يدخل في يد وهو تلميح لصلب المسيح واضح (١٥ و). من الصعب أن نعرف فيما إذا كان بيركمان يوحي لنا بعذاب يشبه عذاب المسيح ولكنه للفنان وهو يقوم بالخلق

أو أنه عذاب «الضحايا» ومادة موضوعه من الحياة الحقيقية. ربما قصدت الفكرتان معاً إذ إنه في القصة الأساسية تعاني كل من اليزابث (شخص الفنان) والما (مادة الفن الخام) من ألم فظيع.

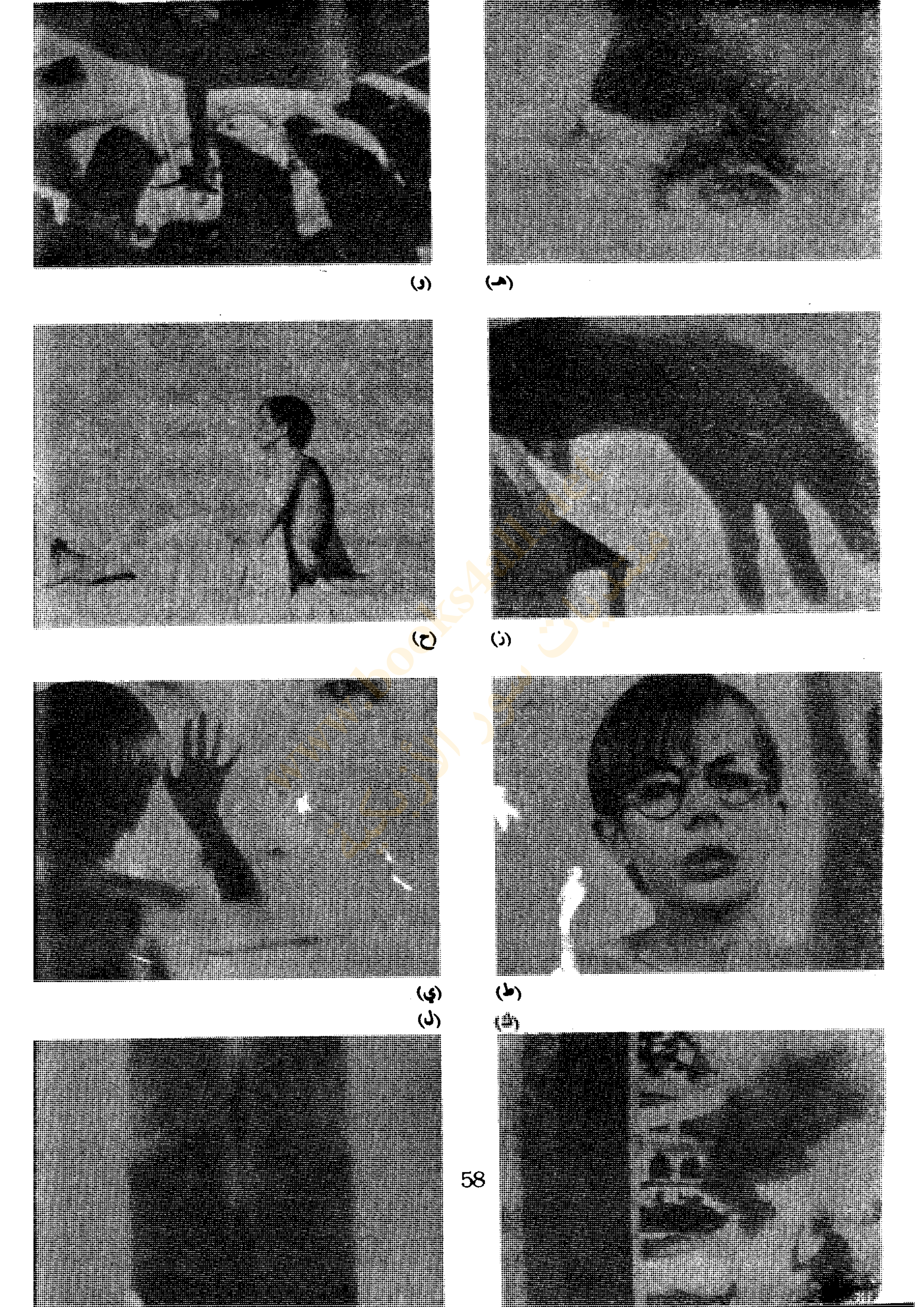
ثم يقدم لنا بيركمان لقطة لجدار مادي أجرد كمثل أول على متردد عديم القدرة على الحركة. يتداخل الجدار مع لقطة لبعض الأشجار المجردة عنها أوراقها في منظر شتائي بارد. بعدها نرى صورة سياج حديدي بقضبان مع تل من الثلج أمامه. تقودنا هذه بدورها إلى سلسلة من اللقطات القريبة لامرأة عجوز مطروحة بصمت فيما يبدو أنه مستشفى وربما كان خزانة للموتى إذ إن إحدى اللقطات مقربة ليدها وهي معلقة بلا حياة إلى جانب سريرها (١٥ ز) في المجرى الصوتي نسمع أصوات قطرات غامضة مخيفة ربما استعارة لمرور الزمن أو قطرات دم وهي مادة الحياة الأساسية.

٨ ـ ١٥ أ ـ ض ض [بيرسونا].
تأليف وإخراج (إنكمار بيركمان)


(أ) (ب)
(ج) (د)

ثم يشرع بيركمان بواحدة من أكثر السلاسل غموضاً من اللقطات في المشاهد السابقة للعناوين. نرى ولداً بالغاً يستلقي عارياً تحت غطاء أبيض. وعندما لا يستطيع النوم يجلس في سريره ويلبس نظاراته ويحاول القراءة إلا أنه لا يشعر بالاستقرار (١٥ ح). ثم ينظر إلى آلة التصوير - إلينا - وتقترب يده من العدسة ببطء (١٥ ط) توحي الحركة بمحاولة للوصول وكذلك بنوع من المؤثر المثير للذكريات. ثم يعطينا بيركمان لقطة معكوسة فنرى أن الولد يحاول الوصول إلى صورة غير واضحة لوجه امراة - وجه بيبي اندرسون الذي تمثله الما (١٥ ي) لقد فسرت هذه اللقطة بأشكال مختلفة، إلا أن بيركمان يحافظ عن قصد على رمزية غامضة. قد يمثل الولد ابن اليزابث الذي رفضته مذنبة. كما إنه قد يكون تجسيداً لطفل الما المجهض. إن يده التي تحاول الوصول إلى وجهها قد تمثل إسقاط الما الذاتي لشعورها بالذنب إلا أن الولد هو أيضاً باعث للصور وبهذه الصورة يمكن أن يمثل بيركمان نفسه طفلاً أمام مخلوقاته التي تبدو أنها تتغلب عليه.

من هنا يبدأ بيركمان العناوين وينثر بين ثناياها لقطات مختلفة هي في الواقع امتداد للمشهد السابق للعناوين. ضمن هذه اللقطات صورة للممثلة ليف أولمان بدور اليزابث وهي تمثل الكترا. هنالك أيضاً لقطة لساحل بحري صخري قاحل سيكون المنظر الرئيسي للقصة الأصلية وصورة تلفزيونية لراهب بوذي يقتل نفسه (١٥ ك) هنالك أيضاً لقطة كبيرة للغاية لشفتين مصورتين عمودياً لذا فإنهما تبدوان كالفرج (١٥ ل) ربما كانت الفكرة هي أن توحي بالولادة. برنارد شو وفرويد أيضاً كانا يعتقدان بأن الفنان عصابي يحاول في وعيه الباطن ومن خلال عملية الخلق الفني أن يقلد المرأة وهي تلد بشكل «طبيعي». إن حقيقة ظهور هذه اللقطة في «بداية مولد» الفلم ذاته تؤكد لنا هذا التفسير. يقطع بيركمان بعدئذ إلى ثلاث لقطات عند ختام عناوينه. تعاد اللقطة الكبيرة للولد عدة مرات، ثم تقدم لنا لقطة لإلما (١٥ م) وأخرى لاليزابث (١٥ ن) وكلتاهما تواجه آلة التصوير مثل الولد. صورت المرأتان بطريقة تؤكد الشبه الفيزيائي الملفت للنظر. إن حقيقة كون هذه اللقطات متوازية بشكل يلفت النظر توحي بأنها جميعاً تمثل جوانب من نفس الوعي.



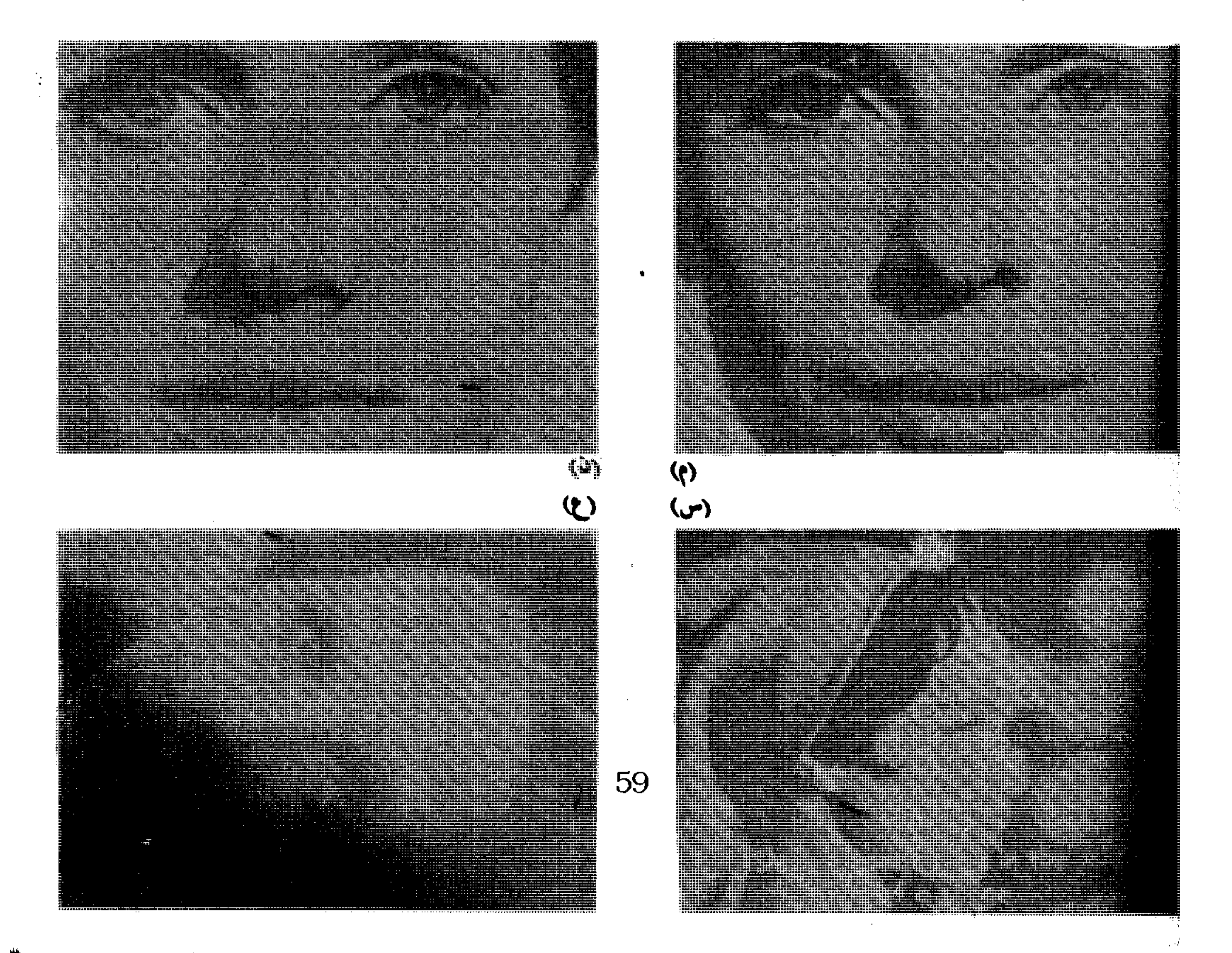
(هـ) (و)

(ز) (ح)

(ط) (ي)

(ك) (ل)

كل هذه اللقطات تستغرق دقائق قليلة فقط من وقت الشاشة. القصة الأصلية تبدأ مع الطبيب النفساني وهو يعيد رواية انهيار اليزابث إلى الما. كما إن حقيقة ابتسامة الممثلة وهي تمثل دور الكترا هو أن له مغزى. إن موضوع الكترا هو قتل الأم، انتقام طفلة من خيانة أم، (١٥ س). نعلم فيما بعد أن اليزابث كرهت أن تكون أماً بسبب تأثير ذلك على عملها الفني. إن الشكل المعقد للذنب الذي كونه هذا الكره في نفس اليزابث يبدو أنه هو الذي سبب ابتسامتها ثم فيما بعد اسنحابها الصامت. يبدو الفن كثير (البساطة) بالمقارنة مع الحياة بكل غموضها وتناقضاتها المبعثرة. فيما بعد تبدأ اليزابث ثانية في غرفة المستشفى بالإبتسامة عندما تستمع إلى تمثيلية إذاعية ملودرامية تبدو لها مثل كاريكاتير مضحك بالنسبة للحياة الحقيقية. إن بيركمان لا يقدم لنا تفسيراً واضحاً لانسحاب اليزابث إلا أنه يدعنا نراقب تداعي الما خطوة خطوة وبذلك نتبين الأسباب التي تكمن وراء حالة الممثلة إذ إنهما على نفس الشاكلة تقريباً: الخيانات والخداع والمساومات وخداع الذات اليومي كل ذلك هو ما يحطم المرأتين معاً.

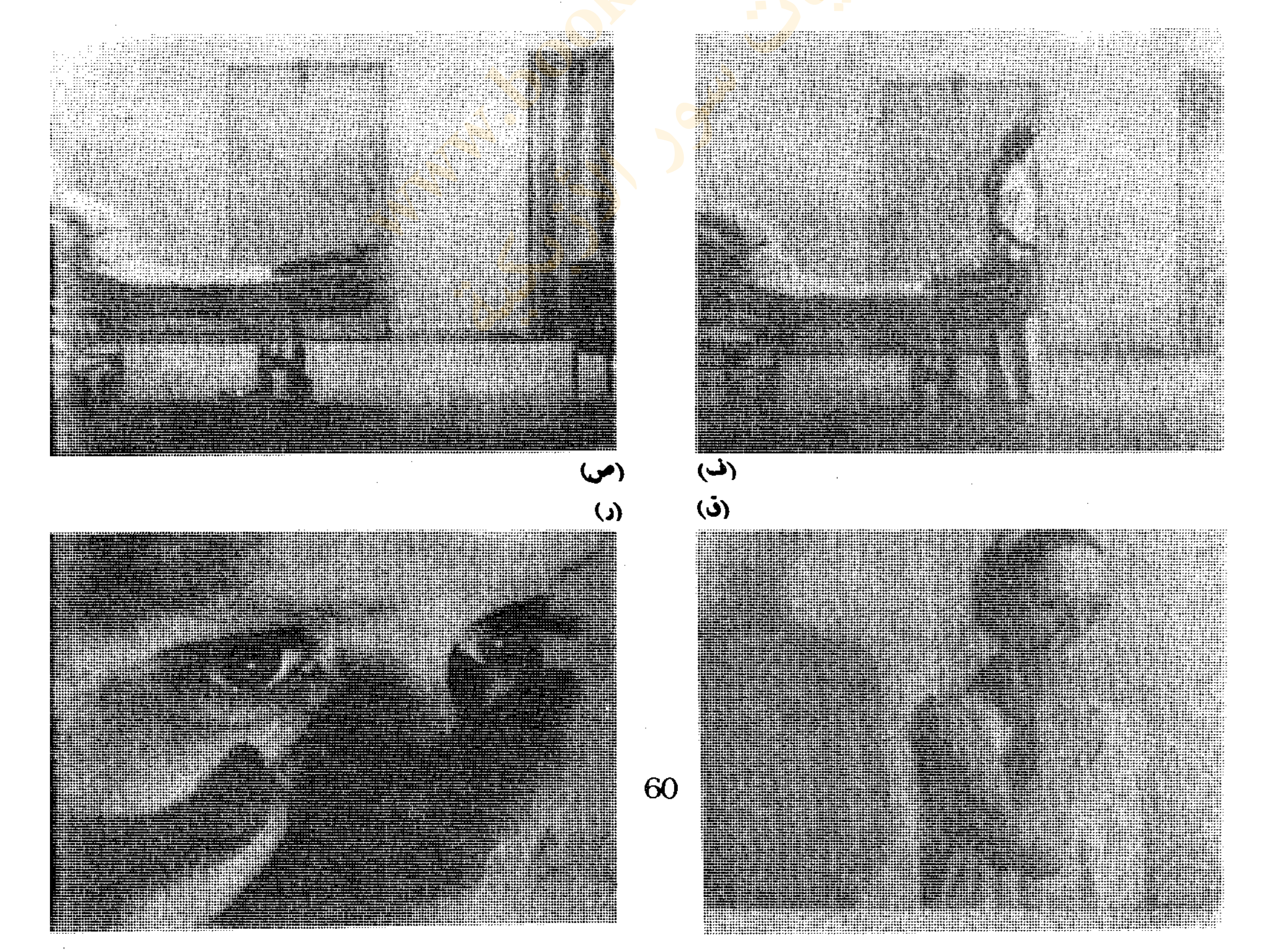


(م) (ن)

(س) (ع)

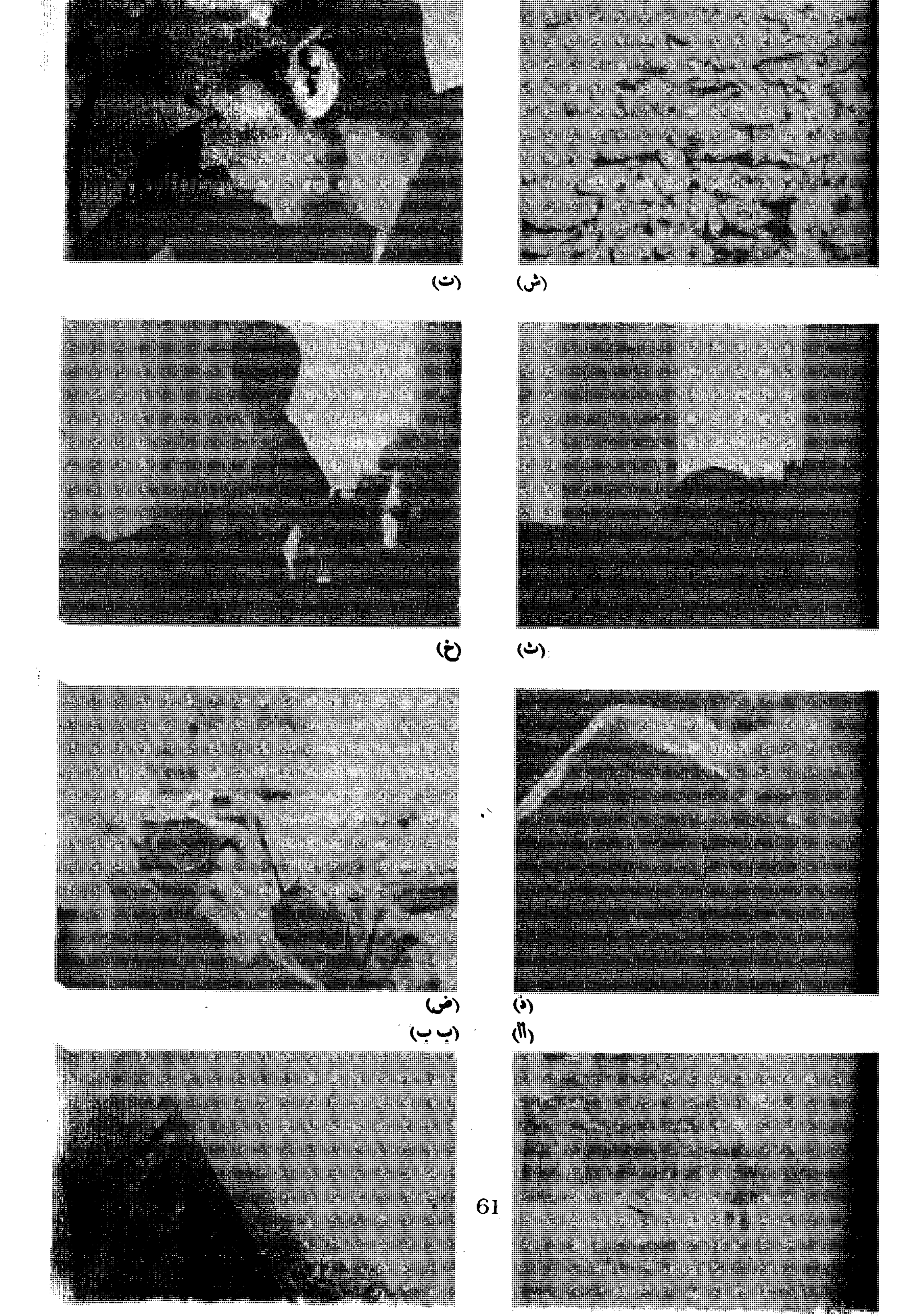
في مشهد قوي يصور في دورة تصوير طويلة جداً يعطينا بيركمان لقطة كبيرة لاليزابث وهي ممدة على سرير في المستشفى ببطء وبطء شديد يغرق وجهها تدريجياً في عتمة كاملة. (١٥ ع) مشهد آخر في المستشفى يتجه إلى تأكيد هذا التفسير لاليزابث على كونها شخصية فنان يائس. الممثلة تشاهد التلفزيون فترى نشرة حرب إخبارية عن فيتنام (١٥ ف). تمتلىء الشاشة فجأة بلقطة راهب بوذي يحرق نفسه احتجاجاً. تتلوى اليزابث بفزع وتنسحب إلى زاوية الغرفة على حافة إطار بيركمان (١٥ ص). في سلسلة لقطات تقطع أقرب وأقرب إلى وجه اليزابث حيث التأثيرات الرمزية للمديات التجاورية المكانية تستغل بشكل رائع نرى كل العذاب واليأس الذي أشعل ثورتها الصامتة (١٥ ـ ق، ر) ولكن مهما انسحبت فإن رعب الواقع يظل موجوداً حتى في شاشة جهاز مستعمل للتلفزيون.

ما إن ينتقل المشهد إلى الملجأ على الجزيرة حتى تبدو حالة إليزابث في تحسن رغم أن بيركمان يقطع كثيراً إلى الصخور الساكنة القاحلة التي تقوم



(ف) (ص)

(ق) (ر)

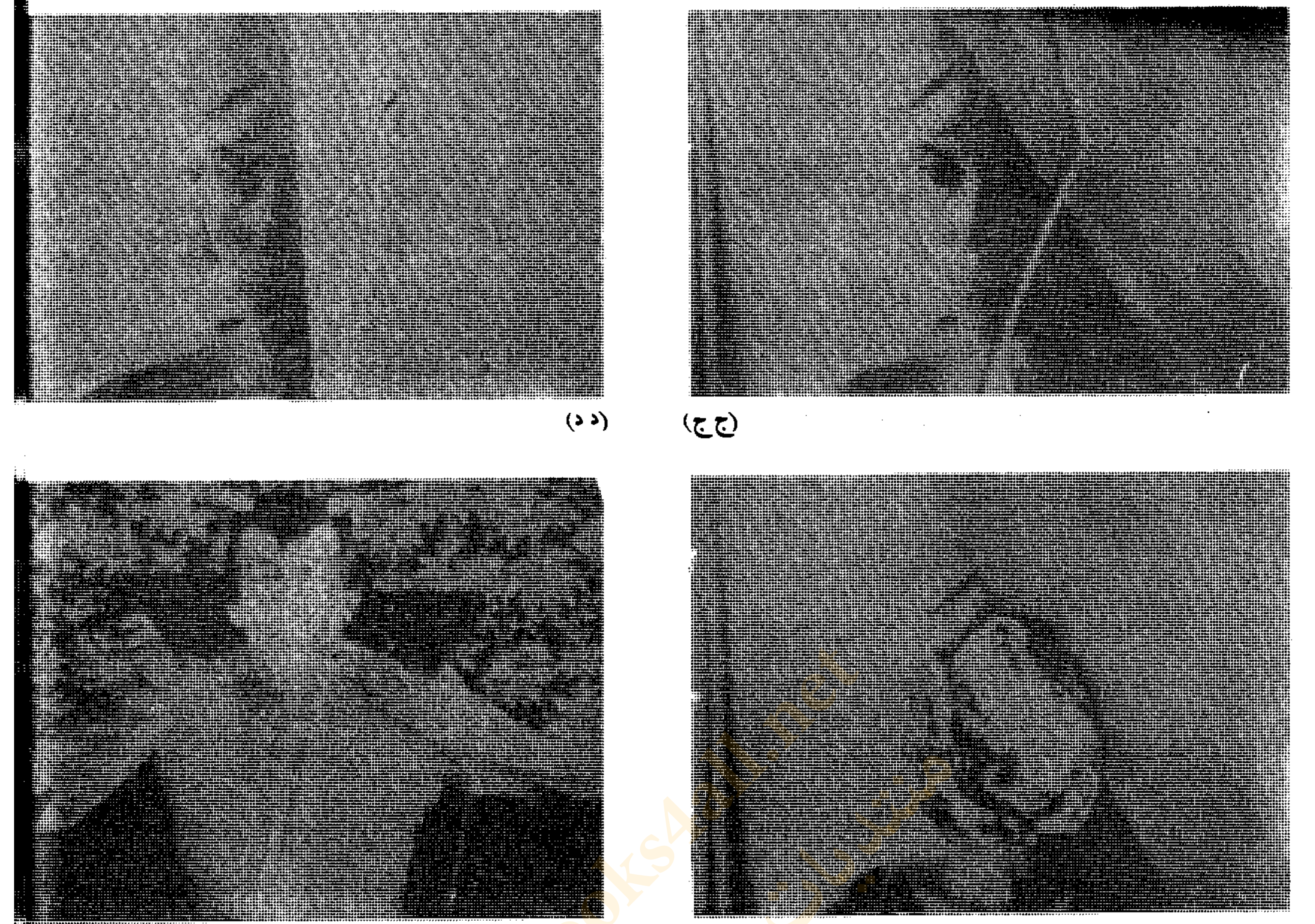


(ش) (ت)

(ث) (خ)

(ذ) (ض)

(أأ) (ب ب)



(ج ج) (د د)

(هـ هـ) (و و)

بدور المذكر الدائم بالعقم الجوهري لمثل هذا الوجود المعزول (١٥ ش) عندما تتقارب المرأتان يصورهما بيركمان بملابس تكاملية ويستخدم مرايا متوازية حتى أنه يحجب حركتهما لكي يبدو جسماهما ممتزجين (١٥ ت) هذا المتكرر «للثنائي» يستمر ويتحول إلى مشهد حلم (ربما حلم الما) حيث تدخل اليزابث غرفة المرضة من أحد الأبواب (١٥ ث) وتخرج من باب آخر مواز له (١٥ خ) صور أغلب هذا المشهد الجميل بالسرعة البطيئة من خلال عدسة شفافة وهو أول عرض درامي لامتزاج الشخصيتين. كلا المرأتين تقف أمام مرآة داكنة حيث تسحب اليزابث شعر الما لكي تكشف شبههما الفيزيائي غير العادي (١٥ ذ).

حتى إن بيركمان يدخل حقيقة الجمهور في الفلم. لكي لا يصبح الجمهور مسروراً بمشاهدة هذا «العرض الغريب» يبدأ المخرج مشهدا واحداً للقطة ترينا ساحلاً صخرياً. فجأة تظهر اليزابث من أسفل الإطار وبيدها آلة

تصوير فوتوغرافي وتأخذ «صورتنا» (١٥ ض). إن (بيرسونا) صورة لأنفسنا بقدر ما هي دراسة في شخصيات الفلم العصابية.

في منتصف الفلم تقريباً تعلم الما بخيانة إليزابث. بعد قراءة الرسالة تقف الممرضة مفكرة على حافة بركة ماء. لقطة تؤكد موضوع الأزدواجية عن طريق إظهار صورتها المنعكسة في الماء كاملة. (١٥ أأ) وهي تغلي بالغضب تترك الما قطعة زجاج مكسورة على الممر حيث تأمل أن تدوس عليها إليزابث. عندما تفعل إليزابث ذلك يقطع بيركمان إلى الما وهي تنظر إلى المشهد من خلف شباك وستارة (١٥ ب ب). فجأة يهتز المجرى الصوتي بصوت تكسر ونلاحظ شرخاً في صورة الفلم (١٥ج ج) يسقط نصف الصورة من الإطار فيقسم وجه الما حرفياً إلى نصفين (١٥ د د). «الشرخ» بالطبع هو استعارة عن انهيار الما العاطفي. بعدها يخترق ثقب محترق وجه الما ويلتهم الصورة (١٥ هـ هـ) من خلال الثقب المحترق تظهر صور غريبة للشيطان في عهد السينما الصامتة (١٥ و و) ولهيكل عظمي (١٥ ز ز) وهي وسائل بيركمان في تذكيرنا ببدائية وقصور وسطه التعبير في إيصال الآلام الشديدة. بعد الخصومة بين المرأتين تنسحب الما إلى الصخور حيث تبقى ساعات (١٥ ح ح) قابعة بصمت في ذهول جامد (١٥ ط ط).

في غرفة النوم تعثر إليزابث على صورة معسكر نازي للتعذيب مع ضحاياه (١٥ي ي) وتصفع ثانية برعب العالم الحقيقي وخاصة عند رؤية طفل صغير بين السجناء (١٥ ك ك). يذكرها الطفل ربما بطفلها الذي سبق أن رأيناه في صورة. إن حقيقة دفع اليزابث إلى الواقع ثانية بواسطة صور «تسجيلية» متعددة تعكس جزع بيركمان الخاص في محاولته تجسيد عواطف مخلصة وغير مساومة في صورة «خيالية». بعد ذلك لسنا واثقين أبداً فيما إذا كنا نشاهد سلسلة من الأحداث الواقعة فعلاً أو نشاهد خيالات. ربما كان الغالب هو الخيالات.

في مشهد معين يشبه الحلم يزور الكوخ زوج إليزابث (ويظهر أنه أعمى)، يتكلم السيد فولكر مع الما وكأنها زوجته. تقاوم الما في بداية الأمر



(ز ز) (ح ح)

(ط ط) (ي ي)

(ك ك) (ل ل)

(م م) (ن ن)

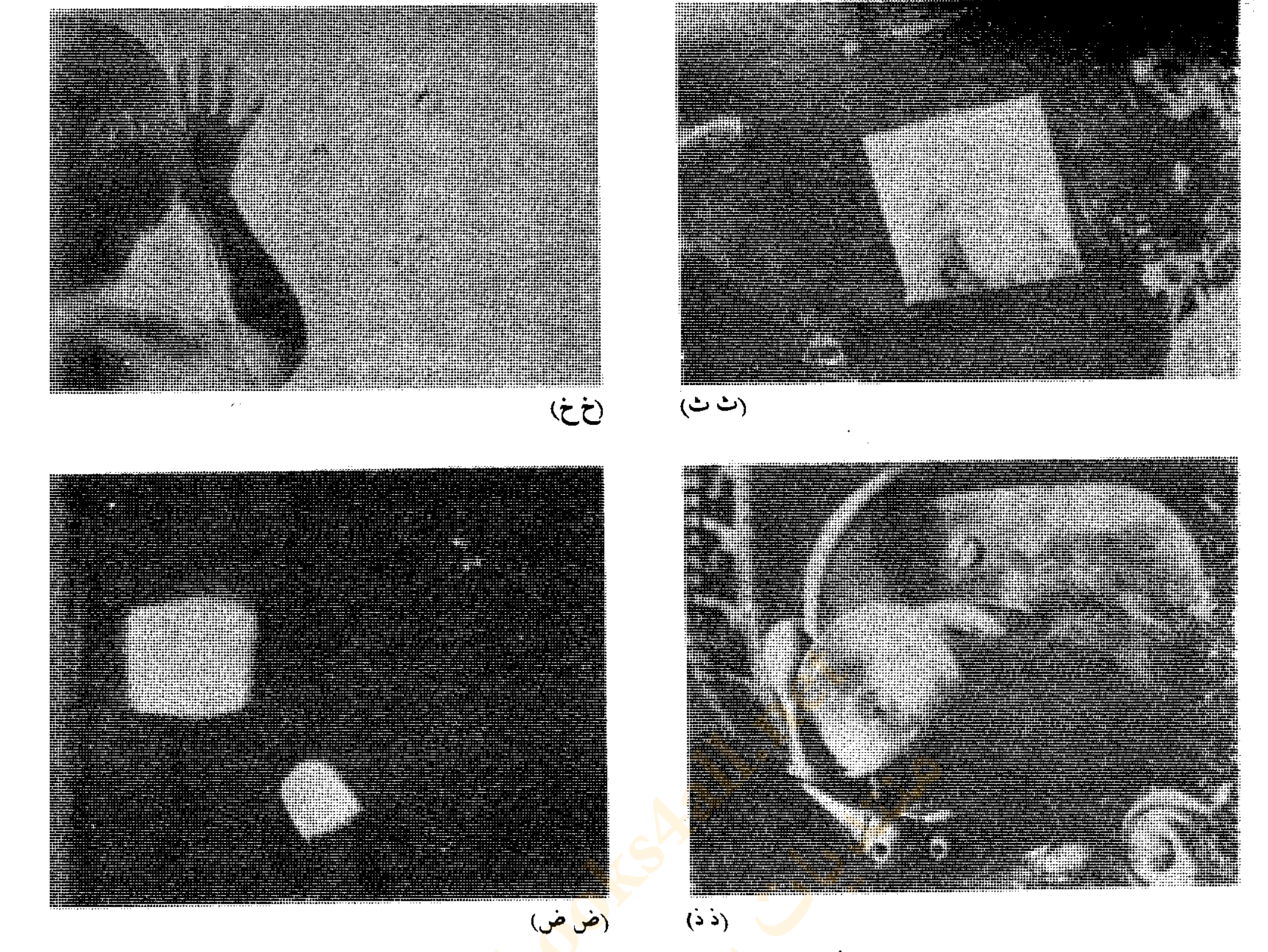


(س س) (ع ع)

(ف ف) (ص ص)

(ق ق) (ر ر)

(ش ش) (ت ت)



(خ خ) (ث ث)

(ض ض) (ذ ذ)

(١٥ ل ل) ولكنها بدفع من إليزابث الغامضة تتظاهر بأنها زوجته حتى أنها تمضي إلى أبعد من ذلك وتضاجعه (١٥ م م) تبدو اليزابث الصامتة طوال الوقت وكأنها تتذكر علاقتها الزوجية بأسى رقيق لا جدوى منه، وجهها نصفه في الظلام أو مقطوع بصورة رمزية (١٥ ن ن).

في مشهد آخر تشاهد الما اليزابث وهي تغطي صورة ولدها الممزقة بيديها وهي تشعر بالذنب. تدفع الممرضة الأم للحديث عن ولدها لكن إليزابث ترفض (١٥س س). بدلاً من ذلك تروي الما القصة كما لو كانت قصتها. بينما تروي قصة رعب اليزابث بسبب كونها حاملاً وستلد طفلاً لا تريده. تتحرك آلة التصوير من لقطة ثنائية من فوق الكتف إلى لقطة كبيرة لاليزابث وهي تستمع ونصف وجهها غارق في ظلام رمزي (١٥ ع ع) ثم تعيد الما قصة الألم والذنب إلا أن آلة التصوير تركز هذه المرة عليها ونصف وجهها المقابل في الظلام (١٥ ف ف) إعادة القصة في لقطتين متقابلتين يوحي

بامتزاج الشخصيتين. تنكر الما هذا التنافذ للشخصيتين (١٥ ص ص) ولكن فجأة وباستخدام مؤثرات فوتوغرافية خاصة يمزج بيركمان وجها المرأتين في وجه واحد (١٥ ق ق).

عند نهاية الفلم نرى اليزابث تحزم ملابسها. فيما بعد نرى الما تقوم بنفس العمل. تنظر في المرآة وترى ثانية صورة الشخصيات الممتزجة وقد صورت حلمياً بتعريض مكرر (١٥ ر ر) عند مغادرة الما للكوخ مع حقيبتها يحشر بيركمان جسمها مع وجه خشبي في نهاية مقدمة سفينة (١٥ ش ش) ثم يقطع إلى لقطة كبيرة لملامح إليزابث الجامدة في صورة إلكترا وهو متكرر ظاهر آخر للجمود. (١٥ت ت) يتقاطع هذا مع لقطة لبيركمان ومصوره العظيم سفين نيكفيزت وهو خلف آلة التصوير وهي تهبط ببطء على رافعة (١٥ث ث) إن تجاور هذه اللقطات الثلاث توحي مرة أخرى بالتوازي وذلك يدل على أن الما واليزابث هما جانبان من شخصية بيركمان ذاته.

يختتم الفلم بإعادة بعض من لقطات الافتتاح. نرى الولد يحاول الوصول إلى صورة غير واضحة للوجه الممزوج لكل من بيبي اندرسون وليف اولمان (١٥ خ خ) يئز المجرى الصوتي وكأنه يفقد السيطرة عندما نرى صورة لشريط فلمي ينثني بلا كابح خارج العجلة المسننة (١٥ ذ ذ) أخيراً ينطفىء مصباح آلة العرض (١٥ ض ض) ولا نرى غير الظلام.

وجهة النظر والإعداد الأدبي

وجهة النظر في الروايات الخيالية تقرر العلاقة بين المادة والراوية الذي نرى من خلال عينيه أحداث القصة. أي أن الأفكار والأحداث تتغربل من خلال وعي ولغة راوي القصة الذي قد يكون أو لا يكون مشاركاً في الفعل والذي قد يكون أو لا يكون دليلاً معتمداً يتبعه القارىء. هنالك أربعة أنواع أساسية لوجهة النظر في الروايات الخيالية. النوع الأول هو الشخص الأول، والثاني هو العالم بكل شيء، والنوع الثالث هو الموضوعي والنوع الأخير هو



٨ ـ ١٦ [البرتقالة الميكانيكية]
تأليف وإخراج (ستانلي كوبريك)عن روياته من تأليف (أنطوني بيركيس).
السرد على لسان المتكلم الأول يأخذ في السينما شكلين. لقطة وجهة النظر مرئية في حين أن الصوت من خارج الشاشة يسمع من المجرى الصوتي. عموماً عندما يروي شخص قصته على المجرى الصوتي فإن المرئيات تقدم لنا وجهة نظر أخرى. قام كوبريك بتعميق العلاقة الحميمة بين جمهوره وراوية القصة (مالكولم ماكدويل) عن طريق جعل البطل يوجه عينه إلى الكاميرا ـ إلينا.

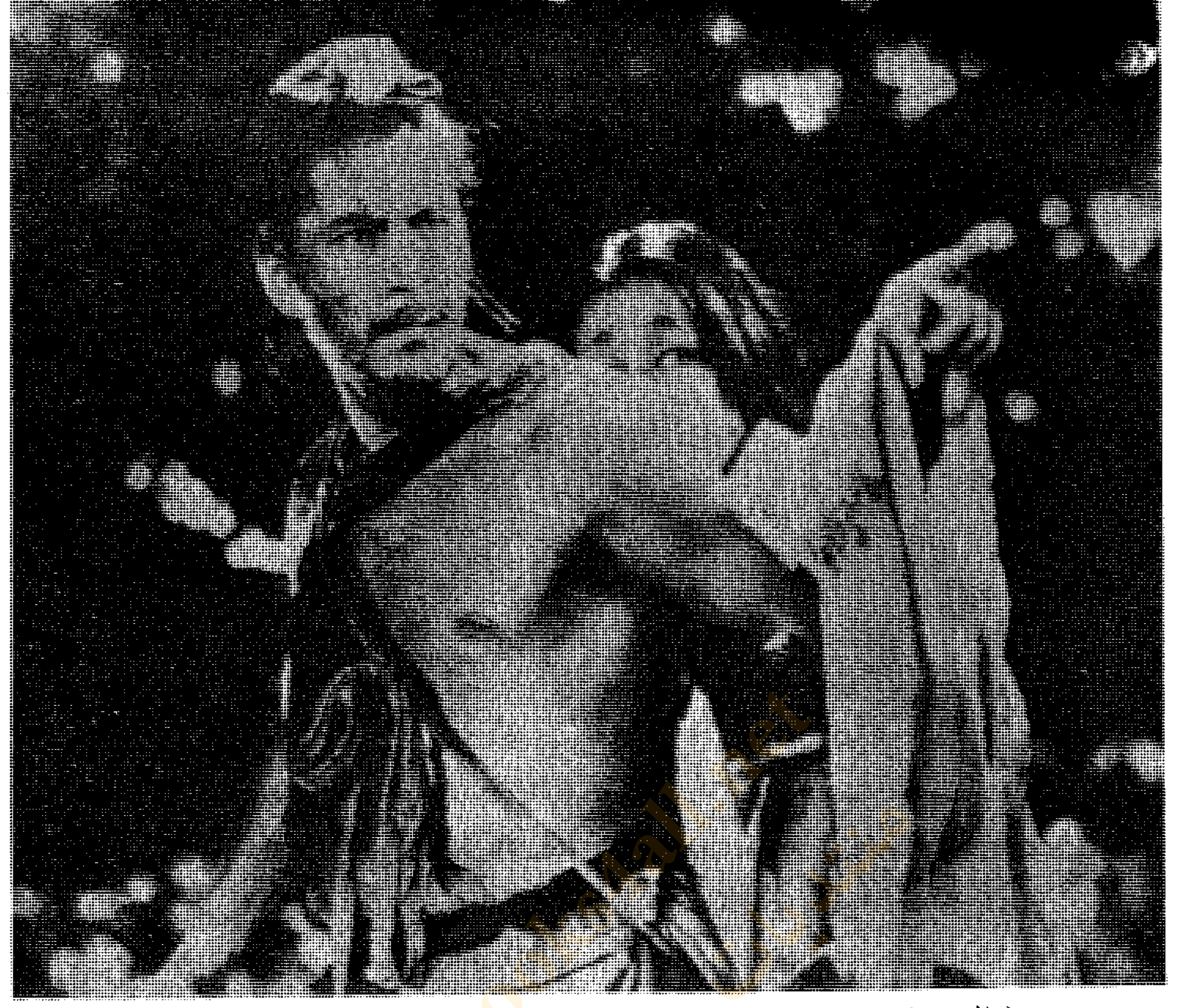
الشخص الثالث. في السينما وجهة النظر تكون أقل قوة من الرواية ورغم إن هنالك بدائل سينمائية لهذه الأنواع الأربعة الأساسية من السرد إلا أن الأفلام الروائية الطويلة تقع بصورة طبيعية في الشكل العارف بكل شيء.

الشخص الأول يروي قصته الخاصة به (٨-١٦). في بعض الحالات يكون مراقباً موضوعياً يمكن الاعتماد عليه في سرد الأحداث بدقة. من الأمثلة الجيدة على ذلك نيك كاراواي في قصة فتزجيرالد (كاتسبي العظيم). رواة الشخص الأول الآخرون أكثر ذاتية في تدخلهم بالفعل الرئيسي ولا يم الاعتماد عليهم بصورة كاملة. في رواية (هكلبري فين) يروى (هك) غير الناضج الأحداث كلها كما خبرها. إن هك بالطبع لا يستطيع أن يزود القراء بكل المعلومات عندما لا يستطيع هو نفسه امتلاكها. في استخدام هذا النوع من الشخص الأول الذي يقوم بالسرد يجب أن يدع كاتب الرواية القارىء في

أن يرى الحقيقة بدون أن يحطم أو يضغط على القوة الاقناعية للراوي. عموماً يقوم كاتب الرواية بحل هذه المشكلة عن طريق تزويد القارىء بالإشارات التي تساعده في رؤية أوضح من رؤية الراوي نفسه. على سبيل المثال، عندما يروي هك بحماس سحر السيرك و«الأعمال المذهلة» للعاملين فيه يرى القارىء الأكثر ثقافة أبعد مما تعنيه كلمات هك ويستنتج إن العاملين في السيرك هم في الواقع ذو أشكال رثة وإن فعالياتهم البهلوانية بحر خداع رخيص.

العديد من الأفلام تستثمر تقنيات الشخص الأول الذي يسرد القصة ولكن بصورة مجزأة. إن المقابل السينمائي «لصوت» الراوية في الأدب هو «عين» آلة التصوير وهذا الاختلاف مهم. في الرواية الفرق بين الراوي والقارىء واضح، فهو يشبه أن يقوم القارىء بالاستماع إلى صديق يروي له قصة. في الفلم يقرن المشاهد نفسه بشخصية العدسة وهكذا يتجه إلى الامتزاج بالراوي. لكي يقوم الفلم بتقديم سرد على لسان الشخصية الأولى يكون على آلة التصوير أن تسجل كل الفعل من خلال عيني الشخصية وهذا بالنتيجة يجعل من المشاهد بطلاً للفلم.

في فلم (سيدة البحيرة) يحاول روبرت مونتغومري أن يستخدم آلة التصوير للشخص الأول طوال مدة الفلم. لقد كانت تجربة عظيمة مهمة ولكنها فاشلة لأسباب عديدة. أولها أن المخرج أجبر على عدد من المضحكات. إن مخاطبة الشخصيات لآلة التصوير لم تكن معضلة كبيرة إذا إن لقطات وجهة النظر معروفة في أغلب الأفلام. إلا أنه كانت هنالك أفعال عديدة يبدو إن هذه الوسيلة انهارت بسببها. عندما تتقدم الفتاة من البطل وتقبله مثلاً فإن عليها في هذه الحالة أن تتقدم بخجل تجاه آلة التصوير وأن تحتضنها بينما يقترب وجهها من العدسة. مثل ذلك أيضاً عندما يدخل البطل في معركة بقبضة اليد، يكون على الشخصية المضادة له أن تهاجم آلة التصوير فعلاً، حيث تهتز هذه وفق الأصول كلما وقعت لكمة على وجه «الراوية». المشكلة إذاً مع الاستخدام المطلق للتصوير من وجهة الشخص الأول هي في حرفيتها. أضف إلى ذلك إن هذا الأسلوب يولد خذلاناً في



٨ ـ ١٧ [راشومون]
إخراج (أكيرا كوروساوا) سيناريو (كوروساوا وشينوبو هاشيموتو) عن قصتين للكاتب (ريونو سوكو أكوتا كاوا)
في هذا الفلم يسرد لنا كوروساوا «نفس» القصة أربع مرات، كل واحدة من منظور مختلف لمراقب شديد الإهتمام: سامري شاّ وزوجته وقاطع طريق (في الصورة الممثل توشيرو) وقاطع أخشاب متعاطف. العرض الصوري في كل حالة يتحول قليلاً ليمثل الإنحيازات و المصالح الذاتية لكل راوية.

نفسية المشاهد الذي يريد أن يرى البطل. في الرواية نتعرف على الشخص الأول من خلال كلماته ومن خلال أحكامه وقيمه التي تنعكس في لغته. أما في السينما فإننا نتعرف على الشخصية بمراقبتنا إياها في ردود أفعالها تجاه الناس والأحداث. ما لم يقم المخرج بالخروج على التقليد الصوري للشخص الأول فإننا لن نستطيع رؤية البطل أبداً، نستطيع فقط أن نرى ما يراه. قام مونتغمري بحل جزئي لهذه المشكلة عن طريق استخدام العديد من اللقطات في المرآة حيث تسمح صور البطل المنعكسة في المرآة للمشاهد بأن

يتعرف عليه. إلا أن المشكلة الحقيقية لا تزال قائمة. إذ إن هذه اللقطات في المرآة تدخل عادة في أقل المشاهد درامية حيث الحاجة إلى لقطة كبيرة لوجه البطل غير موجودة.

من الأساليب الفلمية المفيدة في حالة الشخص الأول هي أن يقوم الراوي بسرد قصته على المجرى الصوتي بينما تسجل آلة التصوير الأحداث عادة عن طريق لقطات سردية مختلفة. تنويعٌ جيد لأسلوب المجرى الصوتي هو في استخدام التعدد في أصوات الشخص الأول (٨ـ ١٧). في فلم (المواطن كين) يقوم خمسة أشخاص مختلفين بتقديم وجهة نظرهم في رسم شخصية شارلس فوستركين. كل رواية يضاحبها مشهد عودة رغم إن ذلك ليس بصيغة الشخص الأول من ناحية التصوير، مشاهد العودة تقدم شخصية كين في أطر متناقضة بعض الشيء، كل منها يعكس تحيز راوي القصة. حيث ينتهي أحد الرواة يلتقط راوٍ آخر كان يعرف كين في فترة مختلفة من حياته خيوط القصة ليطورها إلى نقطة أبعد، إلى أن يقوم الراوية الأخير للقصة بسرد أحداث الأيام الأخيرة من حياة كين.

الراوية العالم بكل شيء يرتبط في الأغلب بالرواية في القرن التاسع عشر. على العموم هؤلاء الرواة لا يشتركون في القصة وإنما يكونون مراقبين ملمين بكل شيء يجهزون القارىء بكل الوقائع التي يحتاجها لكي يتذوق القصة (٨ـ ١٨) مثل هؤلاء الرواة باستطاعتهم مسح العديد من المواقع والفترات الزمنية وبإمكانهم الدخول إلى وعي عدد من الشخصيات المختلفة ليخبرونا بم يفكرون ويشعرون. يمكن للراوية العارف بكل شيء أن يكون منفصلاً عن القصة كما في (الحرب والسلام) وبإمكانه أن يتخذ له شخصية متميزة كما في (توم جونز) حيث يسلينا راوي القصة الدمث بملاحظاته الملتوية وأحكامه، الراوية العارف بكل شيء لا مفر منه تقريباً في الفلم. في الأدب نجد الشخص الأول والراوي العارف بكل شيء النموذجين المتبادلين الوحيدين، إذ لو إن شخصية الراوي الأول أخبرتنا عن أفكارها مباشرة فإنها لا تستطيع أن تخبرنا بالتأكيد عن أفكار الآخرين. إلا أنه في السينما نجد إن الجمع بين الشخص الأول والراوية العارف بكل شيء

شائع. كلما حرك المخرج آلة التصوير - إما ضمن اللقطة الواحدة أو بين اللقطات - فإنه يقدم لنا وجهة نظر جديدة نستطيع أن نقيم من خلالها المشهد. إنه يستطيع القطع بسهولة من لقطة وجهة نظر ذاتية (شخص أول) إلى لقطات موضوعية منوعة. إنه يستطيع. أن يركز على رد فعل منفرد (لقطة كبيرة) أو ردود أفعال في آن واحد لعدة شخصيات (لقطة بعيدة). يستطيع المخرج السينمائي خلال ثوان أن يرينا السبب والنتيجة والفعل ورد الفعل. يستطيع أن يربط فترات زمنية ومواقع مختلفة في الوقت عينه ربياً (مونتاج متوازي) ويستطيع أن يمزج صور فترات زمنية مختلفة في صورة واحدة (التداخل أو تعدد التعريض) آلة التصوير العارفة بكل شيء تستطيع أن تكون مراقباً بدون عاطفة كما في العديد من أفلام شابلن أو تستطيع أن تكون

٨ - ١٨ [الحرب والسلام]
إخراج (سركيه بوندارجوك) عن رواية (ليوتولستوي)
تميل السينما إلى السرد العالم بكل شيء بصورة آلية، فيما عدا أفلام التوقع والغموض حيث يبقى الجمهور عن قصد في حالة من الجهل لبعض الحقائق. وكما في الرويات التي يتم سردها بهذا الأسلوب كالحرب والسلام نجد أن المخرج السينمائي يقدم لنا كل المعلومات اللازمة التي نحتاجها كي نعرف ونفهم أحداث وشخصيات القصة.



معلقاً ذكياً ـ مقيّما للأحداث ـ كما هي الحال غالباً في أفلام هتشكوك أو لوبتش.

وجهة نظر الشخص الثالث هي في جوهرها تنويع للراوية العارف بكل شيء. صيغة الشخص الثالث تعني أن راوية لا يشترك في الأحداث يروي قصة من خلال وعي شخصية واحدة. في بعض الروايات ينفذ هذا الراوي تماماً إلى عقل الشخصية الرئيسية، وفي البعض الآخر ليس هنالك نفاذ تقريباً. في رواية جين أوستن (الغرور والتحيز) مثلاً نعرف بماذا تفكر وتشعر اليزابث بنيت حول الأحداث ولكننا لا نتمكن أبداً من الدخول إلى وعي الشخصيات الأخرى. نستطيع فقط أن نخمن بما يشعرون به من خلال تفسيرات اليزابث وهي غالباً غير دقيقة إن تفسيراتها لا تقدم مباشرة إلى القارىء كما في الشخصية الأولى ولكن من خلال الراوية الوسيط الذي يروي لنا الاستجابات.

في السينما هنالك معادل تقريبي للشخص الثالث إلا أنه ليس قوياً كما في الأدب. نجد عادة راوية الشخص الثالث في الأفلام التسجيلية حيث يعلق مجهول يروي لنا خلفية الشخصية المركزية. في فلم (الرجل الهادىء) لسدني ماير مثلاً تقوم المرئيات بالبناء الدرامي لأحداث عنيفة معينة في حياة شاب فقير هو دونالد. في المجرى الصوتي نستمع إلى تعليق جيمس كي وهو يخبرنا عن بعض الأسباب التي يتصرف بسببها دونالد كما يفعل وكيف يشعر تجاه أبويه ورفاقه ومدرسيه. الشخص الثالث المسموع استخدم أيضاً في بعض الإعدادات الأدبية مثل نسخة جون هيوستون عن رواية كرين (شارة الشجاعة الحمراء) ربما كان المعادل الصوري للشخص الثالث هو لقطة للشخصية المركزية. أغلب الأفلام تجمع بين الشخص الأول والثالث. هتشكوك مثلاً يدعنا غالباً نشخص أنفسنا مع خبرات الشخصية من خلال لقطة وجهة نظر (شخص أول) ثم يقدم لنا لقطة كبيرة لوجه الشخصية (شخص ثالث).

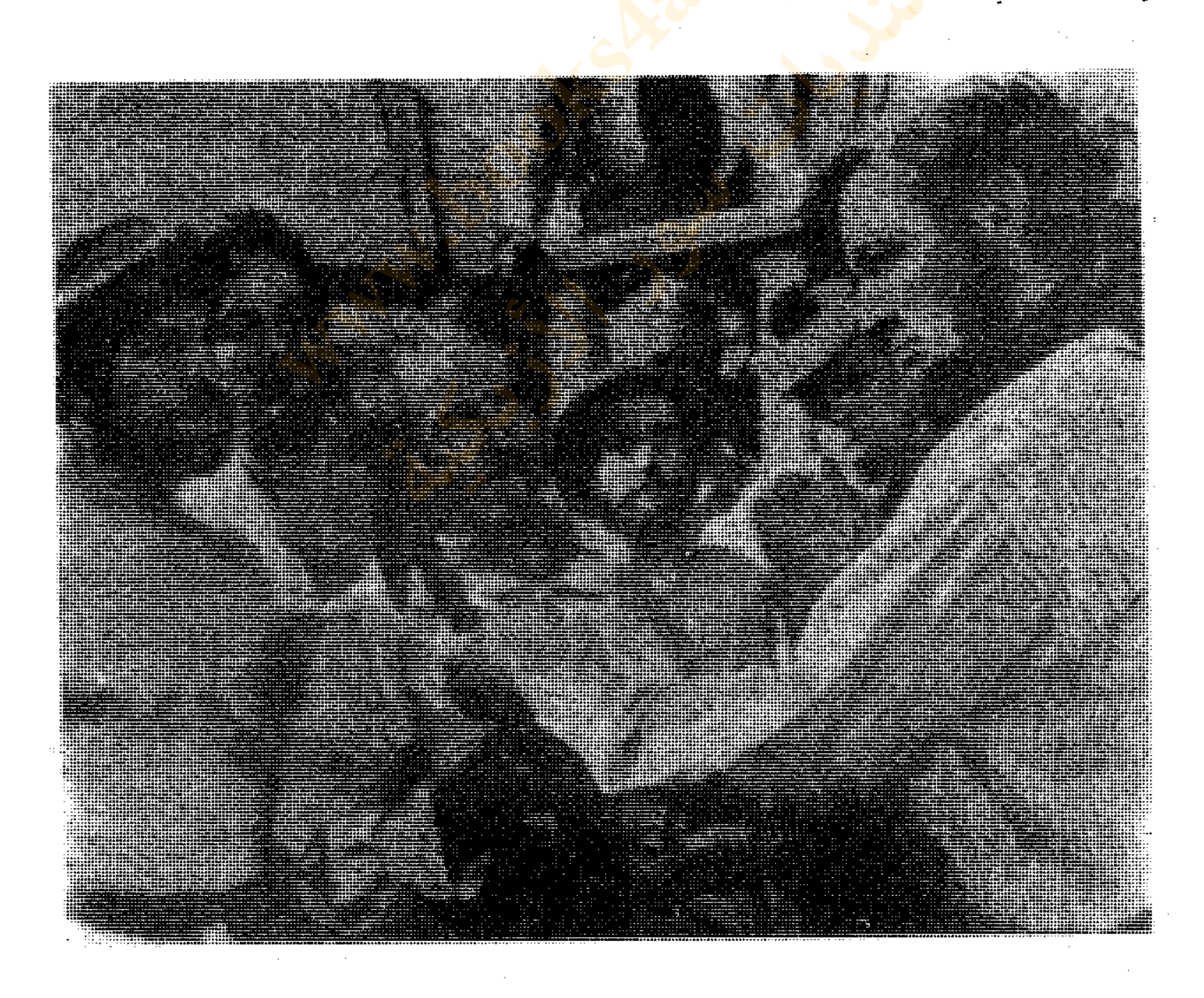
وجهة النظر الموضوعية نادراً ما تستخدم في الروايات رغم إن الكتاب يستخدمونها أحياناً في القصص القصيرة مثل «الأوتيل الأزرق» لكربين.

الصوت الموضوعي هو أيضاً تنويع للعارف بكل شيء. السرد الموضوعي هو أكثرها انفصالاً، فهو لا يدخل وعي أي من الشخصيات وإنما يخبرنا بالأحداث فقط من الخارج. في الواقع شبه هذا الصوت بآلة التصوير التي تسجل الأحداث بتجرد وبدون تحيز. إنها تقدم الوقائع وتسمح للقارىء بأن يفسر لنفسه. الصوت الموضوعي أكثر ملائمة للفلم منه للأدب إذ إن السينما تقوم بالاستخدام الحرفي للكاميرا. إن وجهة النظر الموضوعية في السينما تستخدم عموماً من قبل المخرجين الواقعيين الذين يبقون آلات تصويرهم في

٨ ـ ١٩ [موبي ديك]

إخراج (جون هيوستن) سيناريو (راي برادباري) عن رواية (هيرمان ملفيل).

إن أحداث الروايات الملحمية عموما تكون كثيرة التشعب يصعب معها نقلها إلى الشاشة بدون بعض التكثيف. بسبب هذا الإشباع الصوري تستطيع السينما إضافة الكثير من الذي لا يوجد في الأصل، مثل تفاصيل الأجوار، وردود الأفعال للكلمات، وهكذا. المواد التاريخية والرمزية حول صيد الحيتان والموجودة في النص الأصلي حذفت على أنها غير سينمائية.



لقطة بعيدة ويتجنبون كل التشويهات التي قد «تعلق» على الحدث مثل الزوايا أو العدسات أو المرشحات غير المألوفة.

الجزء الأكبر من الأفلام هو إعداد من مصدر أدبي. من بعض الوجوه إعداد الرواية أو المسرحية يتطلب مهارة أكبر من كتابة نص سينمائي. أضف إلى ذلك أنه كلما كان العمل الأدبي أفضل كلما كان الإعداد صعباً. لهذا السبب تعتمد أغلب الأفلام المعدة على مصادر ضعيفة إذ إن القليل من الناس سينزعج بسبب التغييرات المطلوبة في الفلم إذا كان المصدر نفسه ليس من النوع الممتاز. هنالك العديد من الأفلام المعدة أفضل بكثير من أصولها. (مولد أمة) مثلاً كان مأخوذاً من رواية رخيصة لتوماس دكسون بعنوان (رجل القبيلة). بعض المعلقين يعتقد بأنه إذ وصل العمل الفني ذروة قدرته التعبيرية في أحد الأشكال الفنية فإن الإعداد سيكون حتماً أدنى من الأصل (٨- ١٩) طبقاً لهذا الجدل لا يمكن لأي إعداد عن رواية (الغرور والتحيز) أن يضاهي الأصل ولا لأي رواية الأمل في تجسيد امتلاء (اندفاع الذهب) أو (المواطن كين) الذي هو أقرب إلى الفلم الأدبي. هنالك الكثير من الصحة في هذه النظرة فلقد رأينا كيف يميل الأدب والفلم إلى حل المعضلات بصورة مختلفة وكيف إن المحتوى الحقيقي لكل وسط خاضع للتحكم العضوي للشكل.

المشكلة الحقيقية للمعد ليس في كيفية إعادة انتاج المضمون للعمل الأدبي (أمر مستحيل) ولكن كيف يبقى قريباً من المعلومات الخام لمادة مضمونه بالمعنى الذي كنا نستخدمه في هذا الفصل. إن درجة الصدق هذه هي التي تقرر الأصناف الثلاثة العامة للإعداد: **غير المشدود والأمين والحرفي**. هذه التقسيمات هي بالطبع من أجل التوضيح إذ إنه بالتطبيق الفعلي تقع أغلب الأفلام في مكان ما بين هذه الأصناف.

الإعداد **غير المشدود** هو ما تعنيه الكلمة عموماً، مجرد فكرة وموقف أو شخصية مأخوذة من مصدر أدبي ثم يتم تطويرها بصورة مستقلة. الأفلام المعدة بهذه الصورة يمكن تشبيهها بمعالجة شكسبير لقصة مأخوذة من بلوتارك أو بالكتاب المسرحيين اليونانيين القدماء الذين كانوا يأخذون كثيراً من



٨ ـ ٢٠ [عرش الدمَ]
إخراج (أكيرا كوروسا وا) عن مسرحية (ماكبث) لشكسبير.
إن الإعداد غير المشدود للسينما يأخذ عدداً قليلاً من الأفكار العامة من مصدر أصلي تم تطورها بصورة مستقلة. العديد من المعلقين يعتبر فلم كورو ساوا أعظم الإعدادات عن شكسبير بالضبط لأن صانع الفلم لا يحاول أن يتنافس مع الكاتب الدرامي. إن فلم كورو ساوا عن السامري هُو رائعة فلمية كما يزعم هؤلاء المعلقون وهو مدين في تأثيره بالقليل نسبياً إلى اللغة. إن تشبيه الفلم بالمسرحية الرائعة سطحي مثلما كانت المسرحية في شبهها بكتاب (هولنشيد) المعروف [سجلات إنكلترا وإسكتلندا وإيرلندا] وهي المصدر الرئيسي لشكسبير، هذا الشبه الذي لم يكن له قيمة فنية.

الميثولوجيا المعروفة. (٨ ـ ٢٠). من الأفلام التي تقع تحت هذا الباب فلم كوروساوا (عرش من الدم) الذي يحول مسرحية شكسبير ماكبث إلى قصة مختلفة تماماً تدور في يابان القرون الوسطى رغم إن صانع الفلم يحافظ على العديد من عناصر الحبكة كما في الأصل الشكسبيري.

الإعداد الأمين كما تعنيه العبارة يحاول إعادة خلق المصدر الأدبي بالتعبير الفلمي محافظاً على روح المصدر الأساسي قدر الإمكان. لقد شبه أندريه بازان المعد الأمين بالمترجم الذي يحاول أن يجد المعادلات للأصل. بالطبع إن بازان كان يدرك الفروق الأساسية الموجودة بين الوسطين إن مشكلة المترجم



٨ ـ ٢١ [جشع]
إخراج وتأليف (أريك فون ستروهايم) عن رواية (ماكتيك) لمؤلفها (فرانك نوريس).
إن الغنى في التفاصيل غير العادي والذي يميز الإعداد المخلص لستروهايم إنما هو إنعكاس للإحترام العميق الذي يكنه المخرج لرواية نوريس الطبيعية. لقد كان المخرج يباهي بأن لكل كلمة في النص الأدبي الأصلي مقابلاً سينمائياً. لسوء الحظ كانت النسخة الفلمية بطول تسع ساعات وهو طول غير عملي، حتى مخرج الفلم المتسامح إعترف بأنه متطرف. وبأمر من (إيرفنك تالبرك) وهو مدير إنتاج في شركة (M — G — M) تم إعادة مونتاج الفلم ليصبح ساعتين. وقد تم إحراق الأقدام المصورة وإتلافها إلى الأبد مما أثار هلع المؤرخين السينمائيين. رغم أن الفلم النهائي لايزال يعتبر من أعظم أفلام عصره، فقد تخلى فون ستروهايم عن الفلم وصار يشير إليه على أنه «طفل مشوه».

في تحويل كلمة «طريق» إلى «سترادا» (إيطالية) أو «شتراسه» (ألمانية) ليست حادة مثل مشكلة صانع الفلم عندما يحول الكلمة إلى صورة (٨ـ ٢١) من النماذج على هذا النوع من الإعداد هو (توم جونز) لرتشاردسون. النص السينمائي لجون أوزبورن يحافظ على الكثير من بناء الحبكة كما في الرواية، كذلك الأحداث الرئيسية وأغلب الشخصيات المهمة. حتى الراوية العارف بكل شيء الذكي تم الاحتفاظ به. إلا أن الفلم ليس مجرد تصوير للرواية.

إذ إن كتاب فيلدنك محشو بالاحداث تزيد على ما يتطلبه الإعداد الفلمي. العديد من المشاهد التي تدور في النزل قلصت إلى حدث مركزي هو مشهد ناابنرن. جانبان ثانويان في الرواية تم تكبيرهما في الفلم: مشهد الطعام المشهور بين توم والسيدة ووترز ومشهد صيد الثعالب. هذه المشاهد أدخلت لأنها الاستعارات المفضلة لدى فيلدنك خلال القصة وكلها تستند إلى الطعام والصيد. النتيجة هي إن أوزبورن استخدم الاستعارات المتفرقة كمادة خام للإيحاء. إن مشاهده هي «معادلات» فلمية بالمعنى الذي قصده بازان.

الإعداد الأدبي يقتصر على المسرحيات كثيراً. كما رأينا أن وسيلتي الدراما الأساسيتين ـ الفعل واللغة ـ موجودتان أيضاً في الفلم. المشكلة الكبرى في الإعداد المسرحي هي في معالجة المكان والزمان وليس اللغة. إذا ترك المعد السينمائي آلة التصوير في لقطة بعيدة وقيد المونتاج بالانتقالات إلى المشاهد فإن النتيجة تكون مشابهة للأصل. إلا أننا رأينا أن القليل من صانعي الأفلام يرغب في مجرد تسجيل للمسرحية، كما إن عليه ألا يفعل ذلك إذ لو أنه فعل هذا لفقد الكثير من الإثارة في النص الأصلي، في حين أنه لا يستفيد من مميزات الوسط الذي يعد له وخاصة حريته في معالجة الزمان والمكان. تستطيع السينما أن تضيف العديد من الأبعاد إلى



٨ ـ ٢٢ [رجل الثلج قادم]
إخراج (جون فرانكينها يمر) عن مسرحية (ليوجين أونيل).
يكاد كل الإعداد الحرفي يكون عن أصل مسرحي، إذ ان لغة المسرح الرسمي وأحداثه صالحة للتحويل سينمائياً أهم التغييرات في الإعداد الحرفي يحتمل أن تشمل الإختلافات في الزمان والمكان وليس اللغة.

المسرحية وخاصة من خلال اللقطات الكبيرة ومنتجة المتجاورات. طالما إن هذه التقنيات غير موجودة في المسرح فإنه حتى الإعداد «الحرفي» لن يكون جامداً بهذه الصورة (٨ـ ٢٢) الحوار المسرحي يتم الاحتفاظ به غالباً في الإعداد السينمائي إلا أن تأثيره على الجمهور يختلف. فلم جون فرانكنهايمر (رجل الثلج قادم) يحافظ على أكثر حوار يوجين أونيل لكن معنى اللغة في الإنتاج المسرحي يتقرر في ظل حقيقة كون الممثلين جميعاً هم على المسرح في نفس الوقت وينفعلون بنفس الكلمات. في الفلم يتجزأ المكان والزمان بواسطة اللقطات المنفردة. أضف إلى ذلك أنه طالما كان الفلم صورياً بالدرجة الأولى ولفظياً بالدرجة الثانية فإن الحوار كله تقريباً يتغير بواسطة الصور. الاختلافات بين الإعداد غير المشدود والأمين والحرفي إذاً هي في جوهرها مسألة درجة في كل حالة يقوم الشكل السينمائي لا محالة بتغيير مضمون الأصل الأدبي.

طبع بـ : تينمل للطباعة والنشر - الحي المحمدي - مراكش الهاتف 30.41.72

المكتبة السينمائية

من أجل «ثقافة سينمائية»

يصدر ضمنها :

1 ـ التصوير
2 ـ الاخراج
3 ـ الحركة
4 ـ المونطاج
5 ـ الصوت
6 ـ الفيلم التسجيلي
7 ـ الدراما
8 ـ السينما والأدب
9 ـ اتجاهات طليعية
10 ـ نظرية السينما

منشورات عيون المقالات : ص.ب. 10958 باندونغ البيضاء 01

مطبعة تينمل نشر طباعة توزيع
29، المركب التجاري لدار البرد - امرشيش مراكش الهاتف: 30.41.72

16 د